中國戲曲研究資料初輯




数字图书馆推广工程
DIGITAL LIBRARY PROMOTION PROJECT





中国戏曲研究資料初輯

欧陽予倩編



中国戲劇出版社
一九五七年·北京



中国戏剧出版社出版
（北京王府大街64號）
北京市書刊出版業營業許可證出字第051號
五三五工厂印刷
新华書店發行
*
書號：（77）字數：171,000 開本33.6''×46''1/32 印張7 7/16 插頁2

一九五七年七月北京第一版
一九五七年七月北京第二次印刷
印數2500－5500
（原艺术出版社印2500册）
定价（0）0.80元

目次





数字图书馆推广工程
DIGITAL LIBRARY PROMOTION PROJECT

序言

歐陽予倩

一九五二年第一屆全國戲曲观摩演出大会設有劇目、音樂、表演和調查研究等四个組。其中音樂、劇目、表演三个組的工作隨着大会閉幕就結束了。只有調查研究組一直到現在还在繼續着，在中國文学藝術工作者第二次代表大会後改組为戲曲藝術研究組，由中國戲劇家協会領導。調查研究組最初邀集了一些对戲曲史有研究的同志，原來只想就会演的机会分头向各劇种的藝人作些訪問，簡單介紹一下各劇种的源流，想不到这样一來，發現一連串的問題，在短時期內無法弄清，这就只好慢慢兒來，轉眼就过了一年多。

以前研究戲曲史的幾乎都只注重文字資料，很少注意演出，所以就不够全面。他們多半是關起門來翻書本，很少联系着各劇种的表演和音樂來進行研究；尤其难於結合演出，結合观众，獲得比較準確的結論。以前我們只能就自己所熟悉的劇种來摸索，不可能同時看到許多不同的劇种拿來互相比較；以前研究戲曲史都是由於个人兴趣單独進行，很少机会和朋友討論，於是各是其是、各非其非，从來就不可能大家聚处一堂展開討論，也很少能虛心向藝人們請教。由於以上的原因，中国戲曲史的研究就停滞在撫摸古玩的階段不能前進，浩瀚無涯的材料沒有得到很好的、比較科学的整理。

經过第一屆全国戲曲观摩演出大会的会演，我們同时看到了二十幾个剧种的演出，尽管有些剧种只演了兩三齣戲，並未能得窺全貌，但是这已經就使我們打開了眼界。我們分別和各处來的藝人們談話，提出了些問題向他們請教。我們全組的同志也開过好幾次討論会，大家都覚得有新的發現。对於过去的研究工作，認为有必要趁此机会更加深入、更全面地展開，更多的互相交換意見，把从來还沒大弄清楚的一些問題進一步加以探討。这样一來，想用幾篇簡短的介紹文字來提早結束这个組的工作便成为不可能了。我們不得不適当地擴大研究的範圍，放寬文字的篇幅，延長一些時間。

大家都很忙，在一年半当中利用業餘時間，寫成了关於各剧种研究的文字，共計七篇，正在寫作不久就可以脫稿的还有五、六篇，現在把京戲、漢戲、湘戲、粵剧、楚剧、閩剧、滇剧七篇，作为中国戏曲藝術研究資料初輯。把各剧种的源流、变遷、現狀和將來的展望，作概略的介紹，为从事戲曲工作的同志們提供一點研究資料。作为進一步研究的参考。

这裏所發表的文章，我們都彼此傳观过，並互相提过意見，其中有些还送給有關剧种的藝人和領導同志，請他們給予指正，但是这並不等於說我們已經能作出正確的結論，或是說我們的見解是完全一致的——我們所發表的文章，体例並不求其相同，見解也不强求一致。在尊重遺產和探討眞理的共同基礎上，保証学術研究的充分自由，有不同的意見不妨展開辯論，以期逐步接近眞理。

中国戲曲是一批很大的遺產，它的歷史相当長，散佈的區域很廣，种類甚多，要把它集中整理，頗不容易。首先必須要佔有充分的資料——过去的，可以根据各种文字的記載（劇本、樂譜、

筆記、詩歌、小說以及史乘和官書等），还有就是傳說和老藝人的口述；目前的，各剧种的演出形式，包括唱工、做工、說白、武工以及表演的風格和特點；此外还要就个别的戲和个别的演員加以研究，因为一个优秀的演員在創作上的成就，是推動戲剧向前發展的重要動力之一。

有了資料就必須做一番去粗存精，去伪存眞的鑑别和整理的工作。根据各剧种發展的路線、相互的關係，每一剧种的內容和形式，以及它对社会的影响，給予正確的評價，以供戲曲工作者的参考。这是应当達到的目的，也是我們努力的目标。但像我們現在这样一本書，的確离这个目标还远得很，这不过是一个開始，但不能否認是一个好的有價値的開始。將來關於每一个剧种都要分别加以詳細評介，著为專書，这就要有相当的人力和時間，深入各地區進行廣泛的、精密的調查研究、搜集和整理。我們要設法把这个研究工作繼續向前推進。

中國的戲曲是在歌舞發展到相当高度的基礎上形成的。宋朝的雜剧和南戲已經具有一定的規模，到元雜剧形式便更完备了。宋、明之間南戲和北雜剧互为消長。明朝的傳奇是从南戲發展的，但它也不能不受北雜剧的影响。崑腔戲集南北曲之大成，無論在剧本的編寫、歌唱和表演方法比較以前都有進步；尤其在曲調方面比以前丰富得多。

如果追溯中國戲曲的原始形式，我們不能不想到『踏搖娘』。它是用一种簡單的腔調表現一个簡單的故事。从这样的原始形式發展到元雜剧那样完整的形式不是一直線的，其中是經过很長一个時期錯綜複雜的变化的。及至有了元雜剧那样完整的戲曲形式作为基礎，新剧种的形成（如弋腔戲、崑腔戲）便較为容易，所費的時間也就短得多。

此外有些民間的野生戲曲，最初也只有一种或兩种曲調表演簡單的生活片段，逐漸發展成为大型戲曲。但是中國戲曲从宋、元以來有一貫的傳統，無論那一个地方剧种都脫离不了这个傳統。

各剧种的形成和它的源流、变遷，这是一个很複雜的問題，但是也有它們共同的發展的規律。幾乎每个剧种都是这样：先有一种曲調，然後又接受了另外一种或一种以上的曲調，这些曲調互相影响，就發生变化，又因各处方言的影响，使同样的曲調形成不同的風格和韻味，無論那一种地方戲最初都只是表演簡單的故事，和片断的生活，然後逐漸發達，便擴大了表演的範圍，並增加了藝術的深度；後起的剧种便在傳統的基礎上發展、形成。每一个剧种都是由簡單到複雜，由不完整到完整；發展到了一定的時期便可在原有的基礎上產生新的东西。後者必勝过前者，新的必勝过舊的。

民間小戲的發展是不平衡的：有的慢，有的快，有的成了大型的戲，有的就一直停留在原始形式的階段上。这当然由於經济、政治和社会的原因，但它們發展的規律却是相同的。

元雜剧包含着各种不同的曲調成分，例如大曲、諸宮調等，它的表演形式尙存有唐、宋樂舞的遺制；在叙述故事的方法方面还受了說唱文学——說書、彈詞的影响。明朝的傳奇基本是南曲，後來逐漸摻進了北曲。像崑曲綜合了南曲、北曲和弋陽諸腔，它的形式和結構較之元雜剧有很大的發展。即以京戲而論，包括有各种不同的腔調。就是它的主要腔調二黃和西皮，也不是在一个地方產生的——这兩种腔調的湊合，是經过相当長時間的。还有就是一切腔調的变遷都是經过長時間逐漸演变的：有的是在演唱中不知不覺相互影响自然变動；有的便是由於藝人們有意識的創造；这些既

無比較詳細的記載，就是根据傳說去追尋也有一定的限度，而且有些記載和傳說並不一定可靠。即如曲調的名称，有些就很难捉摸，尤其是音樂方面，單憑記載頗难窺見真相，我們只能够就現存的各种曲調，互相比較着看，來和过去的許多記載相印証，而得出比較可靠的論証。

研究各剧种的源流与变遷，有必要研究其所上演的主要剧目。这是很繁重的工作。現存的元雜剧、明清傳奇和弋腔的剧本絕大多數知道作者姓名，乱彈的剧本便很少知道作者的姓名。中國戲曲有許多傑出的剧本創作，所塑造的人物典型形象真实生動可与世界名剧作媲美，可是我們並还沒有一一充分發掘出來，从作品的人民性，从藝術價值、演出效果、社会影响各方面給以公平的評價。各剧种所演的戲，有許多剧本完全相同，有的同样的剧本經过長期上演便有所改動——有的改動得少，有的改動得多；有的只是詞句有所增刪，有的連故事以及人物处理都有更变，而各地方剧种也各有其独自創作的剧目。各剧种所上演的戲当然各有特點，互見短長。我們也曾經注意到各剧种的剧目問題，很想有重點地作些研究。但是稍一接觸便感覚涉及的方面很多，必須分別作專題研究。这样一來所費的時間必定更多，所佔的篇幅必定更大。因此在初輯中無法進行，只好另作計劃。但这是整理遺產最重要的工作之一，决不能讓那样極其丰富多彩的宝物自然散乱。

中國各地方戲曲的分別，主要是在声腔方面，至於演出的形式並沒有甚麼根本不同之點。就大型戲曲的声腔而言，弋陽腔、崑山腔、梆子腔和皮黄可以称为有代表性的四大声腔。它們都曾在戲曲藝術上起过很大的作用，奠定了中國戲曲的基礎。当然，这並不是說这四种声腔之外沒有別的声腔；不是說除了屬於这四大声腔的剧种之外，沒有其他种類的戲曲；也不是說一个剧种除它的主要

声腔外，沒有附屬的声腔。事实上从明朝中葉一直到抗日战爭結束以前，中国大型戲曲的主要声腔出不了这四种声腔的範圍。就是新兴的剧种也不可避免地或多或少受着屬於四大声腔的大型剧种的影响。抗战勝利以後越剧很快地壯大起來；滬剧也一步步成長。解放以後，越剧、滬剧都飛速發展到更为完整。楚戲、評剧、淮揚戲都成了大型戲曲。曲藝剧也逐漸形成了——这个孩子虽誕生未久却已顯出將有远大的前程。还有各种民間小戲也都从被輕視的地位得到解放，站了起來，以它們素樸的民間形式为人民服务。此外还有新歌剧的兴起，反映着新時代新的英雄人物、新的生活。这是偉大的毛澤东時代。我們將承先啓後，在原有的基礎上進行新的創造。为着便於理出头緒先就四个声腔系統來概略談一談也或者不为無益。

一、弋陽腔

弋陽腔源出江西，它傳佈的地域很廣，所有的大型的戲曲（对民間小戲而言）可以說沒有不受弋陽腔影响，沒有不包含弋陽腔成分的。現存的高腔也就是弋陽腔系統，另外，弋陽腔和安徽的各种曲調相結合，便又起了各种不同的变化，从吹腔、四平、撥子等曲調还看得出一些衍变的痕跡。弋陽腔跟安徽的曲調相結合，便由独唱帮腔進而为笛子伴奏，後來用笛子伴奏的腔調如四平、撥子之類，又都改用胡琴伴奏，这样的变遷，使弋陽腔原來的面貌逐漸模糊，可是它因此而傳播更廣。它和陝西、山西的梆子腔也結了姻緣，關於这方面的考証說起來話長，將來慢慢再談。至於崑腔，儘管它曾和弋陽腔对立爭霸，可是它还是接受了弋陽腔的成分；乱彈方面那就更不用說了。

弋陽腔的曲調主要是一个人唱，許多人帮腔，这种歌唱的形式來源很古，人們在劳動的時候，

所唱的『号子』就是由一个人唱，許多人和。还有就是歌詞已經完了，情意沒有完，便以和歌相續。古人所謂『一唱三歎』，現在四川高腔的帮腔，也有叫『歎』的，可見『歎』也就是一种帮腔。从弋陽腔的那种健康、樸素的唱法看，在悠長的歷史过程中，永远保持着濃厚的民間色彩。尽管弋腔戲的原始形式已不可考，就說它是由民間小唱表演簡單的生活片断恋爱故事，發展成为較大規模的戲，也不能說是全憑主观的推測吧。弋陽腔產生在民間，它与民間的生活結合的相当緊，及至它發展成較大規模的戲，也就要求演出比較完整的故事，甚至歷史故事。它逐漸由一个地方擴展開去，隨着官吏或軍隊的調動，商業的交往，以及为了剧团的生活从事流動演出，便一步一步普及到更远的地方（这是和其他剧种的發展情形相類似的）。它的表演地區擴大，观众增多，就不可能不提高对演出節目的要求；可是它不可能一下子編出許多剧本，势必把雜剧和傳奇搬过來应用。它承受了南北曲的衣鉢，把歌詞連曲牌一同搬过來，表演方法当然也沒有例外，它也演北西厢，也演『荆』、『刘』、『拜』、『殺』（『荆釵記』、『白兎記』、『拜月亭』、『殺狗記』）等許多戲。这样就使弋陽腔發展成了一个大型的剧种。它尽管用南北曲的音樂丰富了自己，却始終保持着弋陽腔的特點。它把南北曲的曲子改变成弋陽腔，同样的一个曲牌而唱法兩样，就是所謂『改調歌之』。这是弋陽腔藝人大胆的創造。还有一种更大胆的創造，那就是滚唱和滚白。因为南北曲的曲詞有許多过於文雅，不容易为廣大羣众所理解，弋腔藝人便把原有的整段曲詞切開，在当中加上一些通俗的詞句，用比較簡單的唱腔——類似朗誦的、接近口語的唱腔唱出來，其作用一方面是解釋剧情，另一方面就是对角色的內心生活作更細緻而更生動的描寫。这一創造是合乎羣众的要求的。这就使弋陽

腔更進一步得到廣大羣众的支持，擴大了它傳播的區域，延長了它的寿命。

弋陽腔最大的缺點就是它只用鑼鼓等噪音樂器伴奏，不用絲管等樂音樂器；它的腔調高亢、剛勁、樸素有餘，温柔、宛轉、細膩之致不足；所以崑山曲的水磨腔一出，它便只好讓位。清朝初年北京是弋陽腔的天下，後來讓位於崑腔，再讓位於山陝梆子和二黃、西皮，便一敗塗地难以復振。在安徽弋陽腔和当地的一些腔調結合成为青陽、四平、石牌諸腔，以及統称为梆子腔和吹腔等的腔調，这些腔調最初都是用笛子伴奏，後來有一部分改为胡琴伴奏，腔調的性質也就逐漸改变而成为一种新的东西。它的变遷过程是很複雜的，現在很难加以考証，大体知道它变遷之跡也就行了。

弋腔戲虽然衰敗，但比起崑腔戲來究竟还有羣众基礎。現在以比較完整的形式存在着的有：湖南高腔、四川高腔、紹兴高調，它們还拥有一部分观众。在婺剧、閩剧和潮州戲当中也还存在着高腔戲；像河北、廣西等处虽然还有高腔，已經很少机会能演出了。至於各剧种所受弋腔的影响和弋腔在各剧种当中变相的存在，那是另外一个問題。

弋腔原來的形式有的用帮腔，有的就沒有帮腔。現存的弋腔戲有的加上了絲管的伴奏，有的帮腔部分改用絃管（如淮剧、閩剧中的某些戲），湖南高腔、四川高腔也嘗試过用絃管代替帮腔。这兩个剧种是否能永远維持帮腔的形式，是否有必要永远維持帮腔的形式，或者部分的維持，部分的改用絃管代替，还是一个待研究的問題；但事实上已經逐漸在趨於改变，也不可能不有所改变。

二、崑曲

南宋工商業本已向上發展，由於遭受蒙古族的摧殘而下降。朱元璋推翻了元朝的統治，國家得

到一个比較安定的時期。明朝工商業的進步超过过去任何一个朝代。絲棉紡織、印刷、煉鉄、玻璃、漆器、磁器等等的技術都比元朝有很大的進步。

江南魚米之鄉本極富庶。苏州是江苏的省会，为一省的政治中心，也是一个手工業、商業相当發達的都市，有不少有錢的人家住在那裏过着富裕的生活。苏州气候温和，風景美麗，交通方便；又有許多古蹟，也頗富於詩意。那裏的人爱好文学，喜欢音樂。吳歈（吳歌）自古有名。崑曲和海鹽、餘姚諸腔並称，但最初不过淸唱，沒有形成为戲。

元、明之交有些士大夫家裏的戲班散了，歌僮和曲師流寓苏州的大約不少。魏良輔也是从别处到苏州的。

有了以上的許多条件大大的增加了崑山曲發展的速度。崑山曲綜合了南曲、北曲以及海鹽、餘姚、弋陽諸腔，还有一些当地的曲調和時調（当時各地流行的小調），加工提煉，創造了集曲和一些新的曲子；在一个時期集各种腔調之大成，成为風靡一時的腔調不是偶然的。魏良輔是一个傑出的作曲者，他異常好学，能博採众長，融会貫通之後，自出机杼，發揮創造，他唱的所謂水磨腔，是經过十年以上的艰苦鍛鍊，精心結撰而成。崑曲的腔調並不單純追求旋律之美，它和文学語言結合得相当好，尤其在声韻方面非常講究，这是一个長处；还有它的腔調頗能合乎剧中人物的身分；伴奏方面，崑曲也用鑼鼓來表節奏，並以製造气氛，可是唱腔的伴奏比南北曲和弋腔丰富得多。原來北雜剧用絃索只是彈的樂器，南戲可能用的是笛子，弋腔只是乾唱，崑曲主要用横笛（管樂器），配合着琵琶三絃（絃樂器）和一支笙（簧樂器），此外有些牌子用嗩吶伴奏，这样便顯得在声樂和

百餘年中就沒有別的戲可以与之抗衡。

在崑腔戲裏却还不少，这也是崑腔戲的一个特點。由於以上所举的优點，就压倒了当時其他剧种，腔戲的表演細膩週到，它的身段動作舞蹈性很强，我們的古典舞絕大部分已經佚失，片断保存着的器樂方面丰富而多采，超过了其他各种腔調，这也就是崑曲普遍受到欢迎的重要条件之一。此外崑

崑腔戲產生於都市，流行於士大夫間，特別受到中上層階級的喜愛；認为是和平中正，深得風人之旨。元雜剧的作者多对当時異族的野蛮統治怀着憤懣，对当時人民的遭遇抱着深切的同情；所寫的戲，悲剧多於喜剧。崑腔戲產生於生活比較安定的時期，喜剧多於悲剧。崑腔戲所反映的基本是中上層階級內部的矛盾。尖銳地反映階級与階級之間的矛盾像『打漁殺家』那样的戲是沒有的。崑腔戲是典雅的，看上去多半帶着微温的气息，看不出甚麼奔放的感情。但这不等於說崑腔戲裏沒有好戲。最顯著的如『牡丹亭』、『長生殿』、『桃花扇』等都是傑作；都包含着一定的人民性。此外單齣如『思凡』、『秋江』都好，『思凡』尤好。有的戲整本都好，有的戲其中某些單齣特別好，这些單齣便流傳得比較久远，也特別顯示出作品中的人民性。有些單齣經过藝人們的一再加工、通过天才的表演，使人民性更加突出，顯得比原作更为精彩。

崑曲到了全盛時期，有些原來是优點的到一定的階段成了包袱，它便開始衰落，便顯出了許多缺點。

崑曲是以南北曲为基礎加工改造而形成的，就是吸收了其他的腔調和一些民間曲調，也是經过改造，用它独有的風格統一起來的，主要是配合知識分子的胃口提高了的东西。崑曲的曲詞以典雅

美麗見長。原來北曲頗崇尚本色，比較通俗，一到傳奇逐步追求典麗，侭管藻彩繽紛，大多數的人不能理解，因为听不懂，漸漸就不爱听。及至支持它的士大夫階級漸趨沒落，它也就很难振作起來。

崑曲以唱得悠揚宛轉見長，力避平直，其中主要的是『細曲子』，字少腔多，所謂『一字數息』的唱法，節奏不能够不緩慢。崑曲的所謂『粗曲』一名『急曲』，比較字多腔少，它的節奏等於西洋音樂的行板。崑曲中沒有快板，而且經常是許多首『細曲』接联着，因为男女主角主要唱的是細曲，以免粗俗。当这样的腔調新出來的時候，听者感覚迴腸盪气，到了後來一般的观众都覚得又長又慢又听不懂，听了要打瞌睡，甚至於說崑腔就是睏腔。

崑曲运用曲牌比北雜剧有变化，在作曲和唱法方面比較它以前的許多腔調有很大的進步，所以听者感覚到異常新穎。而且同一个曲牌如果在一折戲裏头重唱幾遍，每遍的旋律都有变化，同样的曲牌在不同的戲裏头也有不同的唱法。变化的依据是由於一、根据字的四声；二、根据角色的性質；三、根据語句中的輕重音；四、根据剧情；五、根据曲詞中的襯字和夾白——不僅是旋律有变化，必要時節拍也可以变。因为有这許多作曲上的变化，所以在一个戲裏重覆幾个『前腔』也不会顯得單調。此外，如南北合套、犯調（集曲），崑曲的音樂家頗能自由运用，經常突破舊的格律創製新腔，的確是煞費苦心。这也是它受欢迎的地方。但是它畢竟有限度，曲牌的限制，板式的限制，套數的限制綁得緊緊的，很难放開。腔調虽有不少变化，但过於精細只有內行能欣賞，一般观众不能領略；而節拍始終是那样緩慢，音調的高低变化很小，这就不能不顯得冗長，容易使人疲倦。

崑腔戲虽然以舞蹈動作見長，但是大多數的戲以唱为主，唱得很多，戲剧的動作很少，如『折

柳』、『陽關』、『彈詞』、『鬧鈴』固然是專門重唱，就是舞蹈動作多的戲，也缺乏戲剧動作。如果唱詞听不懂，又不懂得剧情，那必然感到索然無味。崑腔戲的剧情，一般观众也往往不容易明白：因为一本戲有許多不必要的、与正文無關的場子；每一本戲長到幾十折，要一天一晚才能演完，所以表演不集中，它的故事單看一兩折又不容易明白；單就一兩折看大多數戲剧性不够，因为人物的矛盾衝突沒有充分展開，單只听幾段抒情的歌曲不会令人感到兴趣，这是崑腔戲先天帶來的最大的致命伤。

崑腔戲的角色以生、旦为主，主要的內容不能不屬於『才子佳人』。所謂『非奇不傳』，搞來搞去奇也有限。題材的範圍越來越小，新的剧作不容易產生，在走向衰敗的路上，虽有『長生殿』、『桃花扇』那样的傑作，也不能够挽回頽运。正因为崑腔戲的主要观众限於高級官吏以及少數知識分子，便很难向廣大羣众中推廣扎下根去。

因为这許多缺點，註定了崑腔戲不能不日趨於沒落。但是如果分别開看，在文学、音樂、舞蹈和表演藝術各方面，还有不少好的东西，值得我們学習，吸取应用——崑曲中所存在的曲調，就比任何剧种都丰富；还有古典舞蹈的部分，保存得很多；表演的技術也有許多可取的地方。如果要保存崑腔，必須从剧本、音樂、表演各方面大力加以發展与改造，使它成为富有生活气息的新的戲曲藝術。

三、秦腔

秦腔是甘肅、陝西一帶的曲調。原來也不外是这一帶的民歌，逐漸發展成为大型的戲曲。我們

就叫这种戏的腔調做秦腔——一般称为梆子腔。过去有一个時期把四平腔、吹腔之類的腔調統称为梆子腔，見諸『綴白裘』等書，淸末早已不是这样，說梆子腔必指秦腔。秦腔这个名称不如梆子腔來得普遍。秦腔可以說是梆子腔的雅称。

陝西梆子分西路和东路，乾隆年間四川花旦魏長生帶到北京的西秦腔可能是陝西的西路梆子，是起於甘肅的腔調。以四川伶工唱西梆子由來已久，現在川戲裏唱的所謂川梆子实际就是用四川話唱陝西調。东路梆子傳到山西，与当地的民間曲調相結合成为山西梆子（晉剧）；在河南成为河南梆子（豫剧）；在河北成为河北梆子（河北梆子的形成为時当比山西、河南梆子晚一些）；此外还有些小的派別如蒲州梆子之類都是屬於一个系統的。就是現在流行的評剧也是梆子系統的曲調。

淸嚴長明所著『秦雲擷英小譜』裏有这样一段話：『院本之後演而为曼綽（俗称高腔，在京師者称京腔），为絃索。曼綽流於南部，一变为弋陽腔，再变为海鹽腔，至明万曆後，梁伯龍魏良輔出始变为崑山腔。絃索流於北部，安徽人歌之为樅陽腔（今名石牌腔俗名吹腔），湖北人歌之为襄陽腔（今謂之湖廣腔），陝西人歌之为秦腔。秦腔自唐、宋、元、明以來音皆如此，後復間以絃索；至於燕京及齐、晉、中州，音虽遞改，不过即本土所近者少变之，是秦腔与崑曲体固同也。』这一段話大半不可信，因为它把所有的声腔說成出於一个來源，但引來作參考也还有些用处。秦腔曾受絃索調和弋陽腔相当大的影响，絕对可能，而且有跡象可尋；但秦腔有它本土的基礎，不是脫胎於絃索調，更不可能与崑山腔同体。秦腔有悠長的歷史，所謂『秦声』古已有名。秦腔戲的形成远在皮黃戲之前。秦腔不僅有独特的腔調，秦腔戲的結構也与雜剧傳奇完全不同。二黃戲不僅通过襄陽

腔接受秦腔創造了西皮，而且学了秦腔的節奏和戲的結構，这是二黃戲制勝的重要關鍵，反过來也就可以見秦腔戲的优點。

秦腔的主要成分是廣大平原上的牧歌，其声高亢激越，有莽莽蒼蒼的气概，適宜於表慷慨激昂或悽楚悲切之情。用之於調笑戲活潑流麗、頑豔動人。这个腔調原來不过是一个上句一个下句單調地循环替唱。經过很長的年月，便从其他各种曲調——本地的或外來的如絃索調、弋陽腔、南北各种小曲以及崑腔中吸取了丰富的养料，由於藝人們不断的創造一步步壯大起來。

『秦中自古帝王州』，古來建都於陝西的有好幾个朝代。西安曾經是政治文化的中心，唐代長安为文学、美術、音樂薈萃之地，即使遭遇大劫，總有些东西遺留下來。因为古代沒有記錄時間藝術的好工具，音樂是最易亡失的东西；但流傳在民間的部分往往在不断的發展和变遷中被保存下來。要一一去追求原來的面貌当然很难，甚至不可能，也就可以不必，但歷史上人民的積累却是現实地存在。

中國的音樂曾經受西域音樂的影响而起重大的变化。甘肅、陝西是通西域的要道，隋、唐以來有很多西域人在那裏居住，那裏的音樂受外來音樂的影响可能更直接一些。根据音樂史來分析秦腔的音樂非我所能为，也不是本文所当涉及；但是有一个和戲曲的發展有密切關係的問題，就是秦腔音樂的節拍——从最慢到最快那样的層次和緊板那样的快法，原來是其他剧种裏所沒有的。二黃戲裏的西皮快板完全是來自秦腔；京戲的鑼鼓有許多是学梆子班的打法。京戲的最大特點是節奏鮮明，節奏之所以鮮明是和西皮的板路分不開的，更和鑼鼓的打法分不開。由此可知，京戲受梆子戲的影

响特别大。至於梆子戲那种急管繁絃的節拍的形成是不是受了西域音樂、類似現在新疆音樂的影响，当有待音樂史家來証明。

梆子戲（不管那种梆子）到現在一般都还保持着原有的特點，唱工和戲詞比京戲接近口語；也和其他地方戲一样，描寫人情風俗和民間生活比京戲來得細緻親切，但是音樂的局限性很大：声腔高亢有餘和美不足，伴奏刺激性重（尤其河北梆子）而表現力弱；还有就是上下兩句循环替唱虽保存着原來的形式，多唱便顯得單調。此外，男声与女声配合得不適当，生角、淨角眞假音不相接，往往唱得气竭声嘶韻致索然。總而言之，任何剧种它原有的东西侭管很好，發展到一定的程度便不易前進而顯出停滯的狀态（这当然有它的社会原因）。梆子戲也沒有例外。

当中國还沒有設立銀行的時候，山西的票号遍及各省經營匯兌和放款，山西梆子因以推廣，並及南方某些省份。三十年前梆子戲在上海还相当流行，京班戲館每晚總有兩齣梆子戲，还有些戲一半唱二黃、西皮，一半唱梆子。我搭班子的時候賈碧雲还是有名的梆子花旦；我在丹桂第一台和芙蓉草、小元元旦同过班，他們的打炮戲都是梆子。以後古裝新戲盛行，又是連台本戲和机關佈景，梆子戲便沒有机会唱了。於是梆子花旦全改了唱皮黃。山西票号也因銀行的普遍設立，一步步縮小了業务範圍，或者加股改变为銀行，或者成为銀行的附庸机關（錢莊），有的便收束了。一九一七年前後，南方各城市也就很難看到梆子戲了。

四、皮黃

皮黃就是西皮和二黃，这是兩种不同的曲調，把这兩种不同的曲調結合起來，以这兩种曲調为

主，再湊合上一些其他的曲調，來表演故事，成为一个大型的剧种，这就是我們所謂二黃戲，也簡称皮黃。皮黃原來流行於安徽、湖北兩省，特別在湖北形成了漢剧，在安徽就有徽調，到了北京就形成了京剧。此外湘戲、桂戲、廣东戲、四川的胡琴戲等，都是屬於这一个系統的，其中以京戲的观众为最多，京戲佔有全國性的地位。漢戲、湘戲、桂戲等都各有其顯著的特點，尤其廣东戲，由於語言和当地民間曲調的影响，幾乎完全改变了原來的面貌。但它的基本曲調还是皮黃，廣东称梆黃。

二黃戲在編剧方面比崑戲精練得多，它能够在很短的時間內演出一个完整的故事；唱詞通俗容易懂，曲調接近生活語言，听起來感覚親切；在腔調方面虽不如崑腔丰富，不如它的紆迴宛轉，清峭柔麗而富於变化，可是明快、爽朗容易使听者兴奋，不会像听崑腔那样感覚沉悶；尤其是節奏鮮明——無論在唱、做、唸、舞蹈等方面，論節奏，以京戲为最鮮明。尤其重要的是專配士大夫們胃口的崑腔戲不为一般人民所接受，人民便选擇了梆子、二黃戲这样野生的藝術形式，而且皮黃戲反映人民的痛苦和願望比較鮮明，有些戲眞实地反映了下層生活。二黃戲的產生和壯大，是合乎当時人民的文化要求的。二黃戲便以新兴的姿态帶着以上所举的許多优點取崑戲的地位而代之。

滿清乾隆皇帝曾派大員伊齡阿到揚州去審查戲曲，据說除修改剧本外还燒掉許多剧本，从欽定四庫全書的办法推測，燒燬許多剧本是很可能的。二黃戲進京以後內容和形式都多少改变了原來的面貌是必然的（当然形式改变得慢一些）。戲曲進了宮廷，表演技術（包括歌舞）日趨精練，可以影响民間的戲班，可是一天一天脫离生活；民間的戲班就更多的把反映人民生活的部分保存下來。

二黃戲是野生的戲曲藝術，它的風格是比較粗野的。京戲尽管受了宮廷的培养薰陶，野生的气息並沒有完全去掉。二黃戲故事的來源大都和崑戲相同，但选擇之間大有出入；二黃戲主要演的是『三國志演义』和『水滸傳』的戲；此外就是『东周列國志』、『精忠說岳全傳』和『楊家將全傳』等，特別是京戲的武戲多取材於武俠小說（包括『包公案』等），且佔相当重的分量；还有就是取材於『封神傳』、『西遊記』的戲和目蓮戲；这些和弋腔戲相同，但有的經过剪裁，腔調又兩样，風格便不同了。还有些戲是从秦腔戲改編的。一般的說，京戲所演的戲慷慨激昂的比較多，悱惻纏綿的很少。如『西廂記』、『牡丹亭』、『荊釵記』、『琵琶記』、『拜月亭』、『紅樓夢』之類的戲，原來在二黃戲裏沒有，京戲也从來不演（辛亥革命以後許多年才有改編演出的）。爱情戲在京戲裏不佔很重要的地位。京戲裏演男女相爱都是直來直往，像东方氏、穆桂英式的，潘巧雲、閻惜嬌式的，要不就是王宝釧、柳迎春式的——这些都帶着濃厚的民間色彩；像士大夫間那种拐彎抹角、半推半就的求爱方式在二黃戲裏表演得很少，幾乎沒有。

从另一方面看，二黃戲的唱詞是民間所習慣的七字句和十字句。从近的方面看，我想它是承受了弋陽腔滾唱的部分，較远的淵源便是明朝的彈詞和宣卷（变文）；彈詞和宣卷主要用七字句，也有十字句。至於二黃戲对於故事的剪裁、編排和結構那是完全出於創造。当然也並不能忽視它所受秦腔戲和弋腔戲的影响。

二黃和西皮这兩种腔調最初是截然分開的，每种腔調都能用來唱演一个生活片段或一个故事，有的戲專唱二黃，有的戲專用西皮，後來才在一个戲裏同時用这兩种腔調。也和其他的民間小戲一

樣，最初用一种簡單的曲調表演生活片段漸趨於複雜与完整。二黃戲一方面保持着民間小戲單純樸素而精悍的演出，一方面接受了秦腔戲（陝西山西梆子腔）的体系——編法和演法，二黃戲与秦腔戲是有很深的血緣關係的。但是二黃戲所用的牌子全部出於崑腔，此外，劇中的舞蹈動作和文戲的表演方法大半从崑腔戲学來。我想大体可以这样說：二黃戲湊合了各种不同性質的唱腔、樂曲和表演方式經过長期的剪裁加工，組織演变成为中國人民最欢喜看的剧种之一，把崑戲压倒下去；尤其發展成京戲之後它的势力遍及全國，在一切剧种之上。

京戲推廣到全國中小城市是在資本主义侵入中國，上海成为全國經济中心之後。原來京戲班子集中北京，自从京戲在上海盛行，上海成了各处組班邀角的中心。在商業方面，上海好像一隻大鯨魚，許多的長脚四面八方伸出去，把洋貨——主要是布匹、呢絨、五金以及某些日用品和奢侈品輸送到內地各中小城市，再从內地把原料和農產品运回上海出口，於是京戲便隨着商業的交往到達了內地各城市。

上海社会是很複雜的：資本主义既在那裏生了根，無產階級就必然一天天壯大起來；此外还有一部分相当頑强的封建势力。它所反映出來的有兩方面：一方面是無產階級和革命小資產階級所代表的進步的意識形态；另一方面是買办資產階級和封建势力相結合的腐朽墮落的意識形态。上海的京戲不可能不受这兩者的影响。而从上海到內地的京戲班也就不自覺地把海派作風一同帶去，所給与各省地方戲的影响可能有大、有小，也有好、有坏。上海的京戲尽管被買办流氓所把持，把專以营利为目的剧場引到墮落的路上，始終还有一部分演員能保持住藝術水平是完全由於進步力量的影响。

二黃戲發展到一定的階段，它好像是成熟了，它沒有更新的东西以应社会發展中人民的要求，便停頓着不再往前進。於是藝人們專心致志鑽研技術，以精巧美麗相競賽，唱工、做工、武工力求漂亮、边式，悅耳、悅目。对於戲的結構、內容、甚至於詞句的通順与否都不大顧及。尤其是京戲，得到宮廷的培养，又受到其他劇种多方面影响，特別丰富了它唱和演的技術；武戲的精彩部分尤为其他劇种所不可及；可是專門追求技術便不免流於形式主义。一个藝術作品如果为形式主义所束縛，便不免成为滿身錦繡沒有灵魂的軀殼。到了淸末、民初之际，二黃戲所能讓人們欣賞的只偏重唱、做、唸、打的純技術部分——越來越趨於纖巧，脫离生活便越远，內容便日趨於貧乏；在傳統的格律之中技術的發展也受着很大的局限；由於这些，去观众的要求愈來愈远，观众便一天天減少。即以京戲而論，除少數名角能靠高度的技術修养以幾齣舊戲号召观众外，多數不能不靠新編的戲，而所謂新戲絕大多數是粗製濫造的东西：在解放前的二十餘年中各大都市（特別是上海）盛行胡乱拼湊的所謂連台本戲，專以机關佈景，离奇变化的情節，武俠神怪的故事，光怪陸离的服裝，驚險複雜的武術等为号召。及至变無可变，便只得乞灵於唱流行小曲、玩大蛇、活吃五毒、乱打出手、和当場脫光的所謂『四脫舞』等類低級趣味的甚至於下流的雜耍，索性把戲劇的表演藝術扔个乾淨。这充分暴露了殖民地極其醜惡的買办思想的毒害。这种風气傳到北京把所謂『京朝派』的章法也打乱了——老一套不行了，新的出不來，反動統治下的商業劇場为着营利只管胡鬧，一般地趨於墮落，粗濫演出失了信用，並造成藝人普遍的失業。藝人中有良心、有志气的对当時这种情形深怀憂慮，有的極力保持着傳統的藝術積累，有的堅持着一貫的改良运動，但在反動政权的腐朽統治之下無法挽回頹風。眼

見老一輩的藝人一个个退休，年輕一輩的接不上脚；賣國的匪徒們和受着帝國主义文化侵略影响的人們对於祖國的藝術遺產不加顧惜，甚至加以摧殘。京戲固然感到沒有出路，其他如湘戲、漢戲等也有搖搖欲墜之势，粵剧急轉直下趨於墮落，幸喜革命勝利，在党的領導之下才从沒落的运命中被拯救出來，獲得了新的生命，从新建立起發揚光大的基礎。

二黃戲——特别是京戲的許多优點和丰富的積累、精練的技術是不能否認的。但它的格律和所有固定的形式，不論在音樂方面，表演方面，或舞台調度方面，都有很大的局限性阻碍着它的發展，阻碍其与人民更進一步的結合，如何把它推進一步使它適合於廣大人民的需要是戲曲工作者当前的課題。

从以上所談四个声腔，可以概括出中國戲曲的整个形象。看它們的衍变可以看得出中國戲曲發展的过程和規律。明白看得出以下兩點：

（一）中國戲曲的偉大創造者不是士大夫，不是甚麼有地位的知識分子，是許多有藝術天才的劳動人民——農民中業餘的歌手、演員、音樂爱好者、職業藝人、無名的作家和無名的作曲家等。他們一直被輕蔑，被歧視，被摧殘压迫；他們辛辛苦苦运用多數人的智慧和才能从長時期的实际舞台生活中一絲一縷積累起來，創造出廣大羣众所喜聞樂見的戲曲藝術。

有了戲剧便会產生剧本：最初不过是演員們备忘的記錄，嗣後便產生了創作。元曲的一些剧作者在当時都沒有甚麼社会地位，他們在人民創造的基礎上發揮着他們卓越的天才，如王实甫、關漢卿、馬致远等都寫出了許多不朽的作品。明朝的傳奇是根据那時所演南戲的形象來編製的。明清兩

朝的傳奇作品數量頗大，其中如高則誠、湯顯祖、孔雲亭、洪昉思都是極优秀的作家。梆子、二黃完全是民間的創造。它們的剧本絕大多數是出於無名作家之手。其中有許多非常精練的作品。这些作品極为通俗，也頗能眞实地反映人民的生活。總起來說，無論是从剧本或者从表演看，中國戲曲是人民天才的創造，經过無數藝人長期的劳動積累形成了优秀的現实主义傳統。

（二）一种戲發展到成熟的階段，形式便固定起來，它的內容由於政治的或社会的人为的限制漸趨於貧乏，如果不能及時加以改進便会一步步失掉羣众的支持而趨於衰落，另一种戲便接着兴旺起來。新兴的戲必定是比較能为更廣大的羣众服务；必定採取比較自由的形式，必定揚棄过去一些阻碍進步的东西，必定是比較接近人民羣众的感情，能够吸收过去傳統中的好东西並更多地反映人民的生活的；也就必然不拘泥於已往的格律。过去的藝人們所開闢出來的新的局面都是由於这样。这就可見格律沒有不能改变的，我們的祖先从來就不是以保守起家，只有勤苦的鑽研与大胆的嘗試相結合，才能獲得成就。

我們整理遺產就是要向我們丰富而优良的現实主义傳統学習。首先要弄清楚我們祖先究竟創造了些甚麼，要徹底懂得它，給与以正確的評價：肯定甚麼是菁華，如何吸取应用；甚麼是糟粕，如何去掉；要这样做就必須佔有資料，然後加以整理和鑑別，使人知所去取。更重要的是要为戲曲改革运動和創造新歌劇提供正確的参考材料。我們必須以謹慎的嚴肅的态度对待遺產。所以資料必須經过科学的处理才有用处。可是中國戲曲資料絕大部分从來沒有好好的整理过，想一次把它整理好很不容易，这裏只想理出一个初步的头緒。

戲曲藝術研究資料初輯、二輯主要是介紹各剧种的源流和發展的概貌，此後拟从一些主要的剧目和作家進行研究。还有戲曲音樂和舞蹈的史的資料也打算試行比較有系統的整理。我們的工作剛剛開始，要学習的东西很多而能力和時間有限，不動手覚得也沒有甚麼，動起手來就会發現許多問題。即如剧种源流有些部分傳說不一，記載也不尽可靠。特別是声腔的变遷異常複雜微細，弄得清楚的侭可能弄清，但認为不必过費精力从細微处远追古昔。只要能就現有的材料加以分析研究就很好了。

有些問題，曾向各地專家請教也还得不出正確的答案便只好暫時存疑。至於对各剧种前途的展望只是各位执筆者个人的看法，不一定都对。就是这篇序文也只是我个人的意見。

我們希望在整理祖國戲曲遺產方面老老实实做些研究工作，由於能力和時間的限制，更主要的由於理論基礎差，不能充分掌握馬列主义的科学方法，錯誤定很難免。希望讀者隨時指正。

一九五四年七月

京戲一知談

歐陽予倩

不說崑曲是專屬於士大夫的戲劇藝術，就說它是屬於讀書人的戲劇藝術，可能不会有很大的錯誤吧。它和廣大人民羣众的關係是不密切的。

舊時貴顯富豪之家多养歌僮，有私家的戲班。及至商業資本發達到一定的程度，職業戲班隨着商業的繁兴日趨完备，有的超过私家戲班，於是那些達官貴人可以把班子叫到家裏去演堂会，省事省錢，在自己家养班子也就沒有必要了。还有就是私家戲班不能傳代，只要主人家衰落，就必然星散，散了之後，那些演員和樂工們有極少數的可以屬於另一个新的主人；多數的或者轉業，或者得到市民的經济支持而成为職業戲班；有的便自謀生路單独加入江湖班。

崑曲最初是坐在桌子上清唱的曲子，經过許多名曲師指導加工，便越來越丰富，越來越完美，再經天才的作曲家如魏良輔者博採众長加以提高，便有了新的創造和發展；及至醞釀成熟，条件具备，便成了戲曲，由桌上搬到台上，从此成为当時富貴人家紅氍毹上的表演藝術，得到中上層社会的支持和愛好；逐漸傳播到民間。

人民有文化要求，他們要藝術，他們也要看戲，他們需要看着感覺痛快、看得懂、能够欣賞、看完了能够給他們留下一點甚麼的戲，也就是說比較能反映人民生活，比較能够和廣大人民生活節

湊相適应，为人民所喜聞樂見的戲劇。崑腔戲不大能適合於他們的这种要求，野生的乱彈乃为廣大人民羣众所支持而日趨於壯大——那怕是粗糙一點，却受到廣大羣众的欢迎——北边有梆子，南边便有皮黃。

二黃腔——到現在为止我还是相信它是从四平腔發展而成的說法，由弋陽腔同安徽的某种曲調相結合而成的四平腔可能又和湖北黃州一帶的民歌相結合，經过湖北人加工成了二黃。因此二黃腔就不妨說是長時期以來安徽藝人和湖北藝人傑出的集体創造。

至於西皮，則是脫胎於西北的梆子腔。由梆子变成襄陽腔，由襄陽腔变成西皮，必然經过一个不短的時間。这个腔調顯然也是湖北人唱出來的。湖北人習慣於称唱詞为『皮』，經常說：『唱一段「皮」』，『很長的一段「皮」』之類，所謂『西皮』可能就是說从陝西或山西來的曲調。因为是从西北來的，所以湖南称西皮为北路；二黃是由安徽和湖北南边的曲調相結合而成，所以称为南路。

二黃和西皮是兩种不同的曲調，產生在不同的地區，他們都能够各自独立表演完整的故事。藝人們也不知道經过多少時間，把这兩种曲調湊合在一起，便使二黃戲開展了一个新的面目。有人認为西皮应歸到梆子的系統裏去，我認为梆子这位西北姑娘到了襄陽，跟二黃結了婚，他們合作得很好，已經成家立業生兒养女，她和二黃已經完全成了一体，不能分開，也就用不着勉强讓她回到娘家去歸宗。無論京戲、漢戲、湘戲、桂戲、廣东戲等，基本曲調都是二黃和西皮，缺一不可，这兩种曲調結合得好，对於二黃戲的兴起和壯大起着决定作用。

湖北的藝人大多數是黃陂、黃崗人，由於他們的努力，形成了漢戲。徽班和漢班曾經把二黃戲

傳播到河南、山西、湖南、江西等省。安徽的江湖班（一班的成員最少的七个人到九个人，多不过十幾个人）把二黃戲傳播到湘南、廣西、廣东、江西、苏北等处。滿清乾隆年間徽班已很旺盛，把二黃戲帶到北京的就是所謂四大徽班。

揚州位於揚子江北岸运河的西岸，自古以來就是有名的都市。因为鹽商和粮商（主要是鹽商）集中在那裏，經济繁荣，歷來娛樂場所特別多，为『花部』（崑戲以外的剧种）的集中地。徽班可能从这个城市獲得經济的条件，也可以在那裏从別的戲班学到些东西使自己的表演藝術更加丰富。

清朝初年北京盛行弋陽腔，称之为京腔；士大夫間爱听崑腔的不少，崑腔班也占一定的势力。乾隆中葉魏長生把西秦腔帶到北京，兴旺过一个時期；接着山西梆子班也到了北京。徽班進京的時候正当各种戲曲在那裏競賽。徽班为着配合各類观众不同的口味，二黃、梆子、崑腔都演。最初京官們以为梆子、二黃粗俗，不要去看，甚至有人以为去看那种东西会喪失身份（我的祖父和外祖父所談如此）。以後弋陽腔、崑腔、梆子腔都下去了，皮黃独盛，成为京戲。

二黃戲所以盛行，它本身的优點起着决定的作用，概略的說約有以下幾點：

一、詞句通俗，容易听得懂。

二、詞句少動作多。

三、戲的結構比崑戲簡練得多——能够在很短的時間裏表現一个完整的故事。不像崑戲那样冗長。

四、从声調看，西皮、二黃不像崑曲那样低徊宛轉，而是高亢爽朗，結合着通俗的歌詞，能使

在廣場比較多的观众也能听得見；它的曲調和唱法接近語言，这就比較容易听得懂。

五、二黃戲無論表演也好、歌唱也好，節奏鮮明，这就比較容易提起观众的精神，不像崑腔戲那样容易使人沉悶。

六、还有最重要的一點：它的內容比較能顯明地反映当時人民的生活和感情。从許多戲裏都看得出人民的愛憎。原來皮黃所演故事大部分都有崑腔舊本，不僅在形式方面，就在內容方面也多數經过新的处理使其比較符合於当時人民的感情和意願，所以同一故事用乱彈演比用崑腔演羣众容易接受。以上所举都是二黃戲獲得羣众愛好的重要条件。

買办洋奴之流（如胡適、周作人之類及其追隨者）对祖國的遺產肆意輕蔑，把我們的戲曲說成全是淫殺、迷信、腐敗、荒唐、野蛮的东西。有些人受了他們的影响給与中國戲曲以極不正確的評價；也有人看了一兩次戲不合胃口便否定一切。这是很可怕的。現在我想專就二黃戲來談一談。

二黃戲在封建社会中成長不能否認它帶有封建的色彩；但它是野生的藝術，產自民間，与人民呼吸相通，有深厚的人民性。有許多戲顯明地看得出是同情人民所同情的人物；歌頌人民所喜愛的人物；反对人民所憎恨的人物。

二黃戲裏不能說沒有無聊的戲，但好戲还是多。在这裏很难列举加以分析，只能提出幾齣大家所知道的漫談一下，聊示一般。例如：『討漁稅』这样的戲就反映着階級的矛盾——一个漁夫为土豪惡霸压迫，無理逼繳漁稅，到了忍無可忍，他便闖進惡霸家裏把惡霸殺了。这个戲当時能够上演因为可以解釋为劣紳惡霸倚势欺人，於朝廷正稅之外勒索漁民，致遭仇殺。丁郎兒催討漁稅的時

候，蕭恩問：『可有聖上旨意？』答：『無有。』問：『可有六部公文？』答：『無有。』問：『全憑甚麼？』答：『太爺所斷。』这样便把皇帝和六部（中央政府）撇開了，表示罪过只在贓官惡霸，但是看戲的人誰都同情蕭恩父女，戲的宣傳效果並不因以上的幾句問答而減弱。二黄戲的这些無名作者最恨为富不仁的傢伙。凡屬有势力的鄉紳，告老回鄉的大吏，武断鄉曲的財主都是攻擊的对象。这些傢伙会勾結官府欺压劳動人民，如『討漁稅』中的丁員外；他們也会搶夺人家的老婆，謀害別人的丈夫，如『瓊林宴』中的葛登雲。这些傢伙在戲裏是得不了好下場的。我們看『鍘美案』，可見作者对陈世美那样的人是多麼憎恨。像『天雷報』那样的戲，一个棄兒被打草鞋、磨豆腐为生的老夫妇拾回，撫养成人，及至他中了狀元，便对这窮困的兩老夫妻反面如不相識。人民对这類人憎恨極了，然而在封建統治時期也拿他沒有办法，只好假借『雷劈』，表示憤怒，肯定这种人是該死的。雷轟蔡伯喈，活捉王魁，都是同一用意，足見恨之極，用心之苦，这類戲我以为不宜視为宣傳迷信。但舊時有些宣傳迷信的演法必須改掉。

根据『包公案』編的戲如『探陰山』及『瓊林宴』中黑驢告狀之類是很不好的。这种強調鬼神的戲是迷信的。如『鍘美案』、『打龍袍』之類便不坏，因为究竟还是伸張了正义。封建時代虽有『王子犯法与庶民同罪』的話，可是法律条文僅僅为特权階級服务。老百姓並得不到法律的保護。明朝的法律：奴僕告主人要先滾釘板，受理与否还不一定；按清朝的法律，佃戶告業主有理無理先得挨八十板屁股。所以『王子犯法与庶民同罪』的話只是騙人的。因此老百姓选出包拯那麼一个鉄面無私的人物形象，讓他能够不折不扣維護法律的尊嚴，眞正做到『王子犯法与庶民同罪』。二黄

戲的題材大多數是劝善懲惡大快人心，『鍘美案』就是一例：包拯的許多德政不必眞有其事，据史書所載他是个执法如山，不受賄賂，为貴戚佞幸所忌憚的人。編戲的人不过是假設这样一个人物以表示人民对法律的意見，反映出在法律面前無論貧富貴賤都应平等的那种想法。陈世美那样的人是人民所憎恨的，但事实上開封府尹無論如何强項，不得皇帝、皇后的許可把一个駙馬判处死刑是不甚可能的。可是老百姓認为应当这样办，舞台上也就这样演了。陈世美对父母不孝，对妻子不义，对兒女不慈，为着貪圖富貴便那样狠心毒手对待妻子兒女，如果那样的傢伙逍遙法外平安無事人民是不会答应的。这个戲在舞台上，有的演的比較过分，但是为了一个政治的或者是社会道德的目的，或者是为了表達人民的某种願望，在適当的範圍內藝術上的誇張也是必要的。

『四進士』是一个比較完整的剧本，像宋士杰那样一个被革除了的刑房書吏（过去的刑房書吏社会地位很低），为着替一个不相識的女子楊素貞打抱不平，冒着生命的危險，去代替她告狀，告翻了好幾个大官，为一个無告的女子申了寃枉，这充分表現了人民的胆識和智慧，舞台形象也是十分動人的。

『趙氏孤兒』是元曲中的名作，在二黃戲中叫『八义圖』，像『搜孤救孤』的程嬰、杵臼，还有像『法場換子』的徐策，『殺庙』的韓琦，他們都是犧牲自己成全別人；又如：諸葛亮、關羽、岳飛、文天祥，他們都是为了國家鞠躬尽瘁死而後已，这些人在中國的戲曲裏头，也就在二黃戲裏头，是被歌頌的。那些圖富貴忘朋友棄糟糠的，賣國求荣的必然特别遭到厭惡。歷史上的忠臣义士所以得到人民的歌頌，正因为他們沒有自私之念，富於正义感，他們那种慷慨义烈、始終不渝的精

神，顯示着作为一个人，一个中國人的优良品質。我們絕不能够离開歷史背景認为他們是封建道德的維護者，無分別的任意加以抹煞。

『宇宙鋒』裏的趙豔容，在君权和父权双重威脅之下，坚決不从乱命。她的丈夫生死不明，她的父親要把她送進宮去当妃子，她假裝瘋癲抗拒到底，在刀門之下毫不屈服，这是可以代表妇女們的志節的。

二黃戲对嫌貧爱富的極尽諷刺之能事：最顯著的像王宝釧、柳迎春那样的女性，她們都是为着爱上了窮人，坚決要求婚姻自主便和封建的婚姻制度对立而被赶出家門的。像『三擊掌』那样的戲，一个女孩子竟能那样慷慨激烈走出相府，这是何等魄力！到算粮登殿，又是何等辛辣的諷刺。当然王宝釧这个戲裏头，也帶着有某些不完全好的东西，但对王宝釧这样女性的描寫，和对嫌貧爱富者的諷刺，从整个戲看是可貴的。这样的戲是容易改好的。

在二黃戲裏头，女將非常出色。最顯明的如穆桂英、樊梨花之類，她們都是美麗、聰明、大胆、弓馬嫻熟、武藝高强，而性格爽朗；男女之間只憑純眞的爱，不为禮教所拘束。戲台上的刀馬旦是最为鮮妍、明快、生動、活潑的角色，看戲的人对樊梨花、穆桂英、花木蘭、梁紅玉一類角色的形象沒有不認为可爱而給予同情的。这难道不是藝人們天才的創造嗎？

在中國戲曲裏头——尤其是崑腔戲裏，才子佳人的戲佔相当的分量，其中有許多流於濫調十分庸俗。但像司馬相如与卓文君，張生与鶯鶯，杜麗娘与柳夢梅，都是些可爱的人物。『西廂記』、『牡丹亭』也都是好戲。可是在二黃戲裏，才子佳人的戲佔的分量極少。这个野生的戲剧藝術，跟

才子佳人的緣分是少一些的。

像『白蛇傳』那样的戲，是另一种型的，尽管是高宣佛号，可是誰都同情白素貞，沒有誰同情法海。白素貞之所以獲得同情，因为她那純潔坚貞的爱和强烈的反抗性，也和崔鶯鶯、卓文君之類的女性一样——她們反抗封建道德，反抗礼教的束縛，反抗不合理的家長專制；她們对婚姻自由表示了强烈的願望。这种精神便以類似穆桂英、樊梨花等的人物形象，以喜剧的手法，更鮮明、更多色多彩，避免迂迴曲折、直截了当地表達出來。

二黃戲裏的縣官（除了寇準、陈宮、趙廉……），多半是小花臉扮的贓官。二黃戲裏的皇帝素來不居重要地位，除了些昏庸之輩，胡乱拿來形容一下，都是三等配角扮的（皮黃戲以小丑扮帝王是以前所沒有的）。至於『上天台』、『金水桥』、『打金枝』的那些皇帝，美其能怀念功臣，但是意义还是着重在功臣身上，說明这些皇帝用权術籠絡功臣。如『取滎陽』簡直是指刘邦和張良用威脅利誘的圈套打發紀信去替死。中國歷史上有許多皇帝都以殺功臣著名，如『打金磚』、『斬黃袍』之類的戲对那些殘酷的皇帝是怀着憤恨的。还有就是像秦檜、毛延寿、盧杞、潘仁美等賣國奸臣的惡名和罪行，全國到处尽人皆知，以戲曲为之傳播的力量为最大。

二黃戲裏头像『得意緣』、『釣金龜』、『滑油山』、『翠屏山』一類的戲，毫無意思而毒素很多。『得意緣』这个戲看了令人气憤。一个落魄的士人盧昆杰他是知識分子而通曉武藝。他被一个綠林豪傑狄龍康看中了。狄龍康因为反抗元朝的統治，佔了一个山头，招兵買馬，意欲有所作为，見盧昆杰一表人才，認为他是个好帮手，便帶他上山，把女兒雲鸞許配給他，这个女兒精通武藝又懂得文

学，盧昆杰完全不是她的对手，因此就鬧了許多笑話。後來她被盧昆杰說動了，一同逃下山去。及至盧昆杰做了官，設計攻破了凪火岩，狄龍康全家被擒問斬，盧昆杰到法場去祭奠，認为这样就是報了舊日的恩情，而他是为了忠君难顧私义。我認为这种戲比迷信戲还要坏，可是在滿清的科举時期，这个戲在北京很流行。（一般只演交鏢、說破、下山，很少演整本。）这个戲是在北京編出來的，其中为了配合应考的举子們的口味，用了許多四書裏的詞句，顯而易見是当時無聊文人編的。此外黃天霸的戲也是京戲裏头所独有，而被認为出色当行的。这些戲为特务、捕快張目，除掉武工之外一無可取。还有像『四郎探母』中的楊延輝，他一家許多人都壯烈犧牲了，他投降了契丹，被招为駙馬。当兩國正在緊急交战的時候，他的母親親上前線，他伺机逃回探母，見娘一面馬上又回到契丹方面，把國与國間嚴重的矛盾作为家庭糾紛輕描淡寫地加以处理，用兒女私情代替了民族气節，这是很合乎当時統治者的要求、充滿着漢奸意識的戲。

現在我想从編剧方面談一談二黃戲的結構：

二黃戲沒有从元雜剧搬用四折的結構，也沒有採取傳奇的編排方法，它从民間的小型戲曲發展而來，比前二者更加精練而集中。它的詞句通俗易懂，尤其可貴的是要言不煩，能得要領，这是和当時士大夫繁文縟節的生活節奏相反，而与人民大众樸素健康的生活節奏相合的。二黃戲的編剧藝術較之雜剧傳奇有很大的進步。

以下想举幾个比較具体的例子：

『慶頂珠』又名『討漁稅』，这个戲編得何等緊湊。桂英上唱：『太湖石边把網撒。江水照得兩

眼花。青山綠水难描画。那一个漁人常在家？』寫景寫情都好。蕭恩接唱：『父女打魚在江下，貧窮那怕人笑咱。桂英兒掌穩舵父把網撒，無奈我年衰邁气力不佳。』桂英說：『爹爹年邁河下生意不作也罢。』蕭恩說：『本当不作河下生理，只是我囊中……咳！』說到此处，桂英長嘆拭淚。蕭恩說：『傻孩子，不必如此，將船搖到柳蔭之下，为父要涼爽涼爽。』於是他們將船搖了过去。蕭恩又說：『兒啊！將今晨打的兩尾鮮魚燒熟，为父要吃酒。』这父女二人的身世於此可見。一会兒李俊、倪荣來訪蕭恩，倪荣要試試蕭恩的气力，被蕭恩一手架住，这就介紹了蕭恩是个精於武藝的漢子。他們坐下喝酒，丁家催討漁稅的來了，蕭恩只得說魚不上網的話敷衍他，却怒惱了那兩位朋友，將那人叫回來，罵了幾句。在問答之中，我們便明白地体会到一个姓丁的鄉紳勾結地方官在横行霸道、魚肉鄉民；而在催稅之先，一人偷看桂英，有輕薄之意，及蕭恩問他『作什麼？』他只好推說問路。問他問的是那一家，他便推說是問丁府。这种烘托与介紹的筆法，实在有力量。倪、李二人与蕭恩的对話也很好。他們問蕭恩为何那等軟弱，蕭答：『他們的人多。』倪、李說：『我們的人也不少。』蕭說：『他們的势力大。』倪、李說：『欺压俺弟兄不成？』蕭說：『这就难講話了。』这种地方，可以看得出蕭恩是一个老於江湖閱歷深沉的人，不免有點暮气了。倪、李二人去后，桂英問：『二位叔父是誰？』蕭恩唱幾句，追叙二人的身世，很为自然。这齣戲第一場丁郎兒到河下催漁稅，是表明豪紳地主勾結縣官压榨漁民的暴行，这在戲裏对於蕭恩是一次催逼；教師爺到蕭恩家裏去是二次的催逼——在这時候，寫教師爺怕蕭恩，可見蕭恩虽然年老家貧，人家不敢把他当作普通的漁夫看待。蕭恩在头場的态度是：只想打魚养家，多一事不如少一事，到了丁家派出教師欺負到他头上來了，他

也不能不施展些手段为正当的防衛，便把他久經压抑的英雄气概从鬥爭中復活起來。他說：『……江湖上叫蕭恩不才是我，大战場小战場見过了許多。我好比出山虎独自一个，那怕你看家犬一羣一窩。你本是奴下奴敢來欺我……』他說着、打着，那教師只好望風而逃。蕭恩虽然打个把教師不算數，他如何能够敌得上丁府的势力？他只想到縣衙搶一个原告。他明知法律不能够保障平民，也不过希冀縣官在公事上不敢公然舞弊，也就可以暫時敷衍过去。誰知又經一次压迫：那縣官不由分說打他四十大板，赶出衙門，还要叫他当夜到丁家去謝罪。慢說他是个昂藏漢子，不肯这样受屈，万一他順从了，試問以後的日子还怎样过。終於逼得他無路可走，势必出於最後的一着。他与桂英父女的爱，从一開始起，到同去報仇止，寫得十分充足。他十分爱他的女兒，也希望晚年能得安居，所以从來都是隱忍，直到捱了板子，他覚悟到生活的不自由，縱然是父女安居，也沒有甚麼生趣。只得狠狠心，父女二人同去冒那危險。我第一次学着演这齣戲時，認为它足以代表被压迫者的呼声，（到了三十年後的今日我还是喜爱这齣戲。）这齣戲从打魚起到殺家止，是完完全全一齣好戲。人家問我『打漁殺家』的整本是怎麼样？我必然說：这就是整本。若要如梆子班裏演到桂英投河遇救种种，那就索然無味了。

『賣馬』这齣戲的主人翁是秦瓊。我們若要研究这齣戲，自必看它如何描寫秦瓊。那州官不肯批回文，似乎对公事很嚴謹，等到綠林豪者王伯党、謝雲登去一張名帖，馬上就批，可見是个渾蛋。拿儼然在上的渾蛋來陪襯一个落魄的英雄（过去的英雄形象之一种），煞是有趣。这就是这齣戲大体的結構。戲裏州官蔡大老爺并不出場，秦瓊受了州官的留难，困在店房之中，受了势利小人許多

閒气，自然有無窮的感慨。像店主东那种市儈，那裏有甚麽巨眼識英雄的本領，他只知道開店逼房飯錢是天公地道的。以落魄的英雄，遇見市井小人，有甚麽話可說？所以秦瓊对店主东開玩笑，不过借此排遣，这也是描寫工緻的地方。及至店主东实在等不及要出去喊叫了，他也就無可如何，只好牽出自己的愛馬去賣——古人往往以英雄的志量和駿馬的前程对比——試想羈旅中被人瞧不起的英雄，要賣去自己的愛馬來濟口腹之累，是何等心事！無怪唱詞中有兩淚如麻之句，而末了『擺一擺手兒牽去罷，不知此馬落誰家！』兩句越覚得悲涼慷慨，寄情深远。偏偏馬的草料不加；餓的瘦了，千里之駒，人家只当是下駟。英雄在風塵之中，何嘗不是一样。店主东將馬牽了去賣，沒人要，再牽回來，於是把秦瓊的感慨寫得更充足。那時秦瓊的馬，被單雄信看見，異常賞識，称讚它是天下的良馬。秦瓊見人家称讚他的馬，便好比自己得了知己一样，何况單雄信又提起他的名字，有仰慕之意，怎不叫秦瓊傾心呢？所以听見單雄信的哥哥被人射死，便毅然將馬送与了他。一來是秦瓊求知己之心甚切，遇見知己，便不肯輕易放过；二來也是他俠骨熱腸的表現——他居然能把店主东逼債的事完全忘記，这正所以表示他豪邁的性格。及至見了王伯党、謝雲登，他唱的『……認得他他是响馬，無有牌票怎能拿。……』等句，是表示英雄無用武之地，但是王、謝二人，却眞是秦瓊的知己，能在他困頓之中乘机联絡，在贈銀分手的時候，秦瓊居然說：『……二位賢弟响馬放，縱有大禍我承当。』这不是因为一飯之恩可念，是風塵中知己难得；并且他还有一种覚悟，就是与其替贓官当捕快，不如与綠林作朋友，於此可見作者之用心。

『捉放曹』这齣戲也編得好。曹操謀刺董卓不成，逃至中牟縣被捕。縣令陈宮認为义士，棄官

与之同逃。及至曹操殺了呂伯奢一家，并說出『寧我負天下人，不令天下人負我』，那种極端个人主义的話，陈宮大吃一驚，後悔不該放他。在進退兩难之中他想以些仁义道德的話去說服曹操；又想当曹操熟睡的時候殺了他；又怕殺了曹操人家对他会有誤会；他只好撇下曹操悄悄地自己走了。这个戲寫曹操的形象非常鮮明有力，而寫陈宮的矛盾心理和他那軟弱的性格也相当深刻，又恰到好处，値得我們学習。

『羣英会』这齣戲，在簡短的幾段戲当中，通过周瑜、孔明、魯肅、蔣幹幾个人物，把三个割据國家的矛盾，用喜劇的手法，灵活地表現出來，看不出一點生硬的公式化的痕跡，这也是値得学習的。

以上略举幾个單齣戲隨便談談，当然不够全面，或者也可以說大致如此。

二黄戲是以小戲起家的。單齣戲往往自成段落，有的特別精彩。比較長的整本戲，在二黃戲裏好的很少——『四進士』可說是傑出的，但头幾場也还不够精当。像『宇宙鋒』除了裝瘋的兩場，全是鋪叙故事，無足取。關於王宝釧，从『彩樓配』起到『算粮登殿』为止，分为八个單齣，叫做『王八齣』，把这八齣戲連接起來却不能成为一本完整的戲。我想可以这样說，二黃戲把單齣戲加工，有很精練很突出的作品，至於較長的整本戲，在分段分場、故事的排列、人物的配备、人物形象的創造等等方面，都还沒有一套方法——至少是沒有系統化。許多『連台本戲』，可以說都是照着小說的章回平鋪直叙，这就势必流於粗製濫造、流於庸俗。二黃戲有比較好的整本戲，这还是最近一二十年來的事，但是思想正確、人物生動、結構謹嚴的劇本頗不多見。也無怪看戲的人總覺得不

是乾巴巴地講道理，就是囉裏囉嗦地交代情節，台上台下不能引起共鳴。对於一个戲來說，劇本是起决定作用的，在戲改运動当中，我們对这一點似乎还注意得很不够。

二黃戲主要的腔調是二黃和西皮，此外还容納了崑腔、弋陽腔（吹腔）、梆子、南鑼、柳枝等等腔調，但都是附屬的。

二黃戲唱的牌子和吹的牌子，主要採自崑腔，但为着適用於二黃戲便把唱法、節奏、快慢都加以改变，或把一个牌子切開分成幾段使用，在当中加上鑼鼓、道白、動作、或別种唱腔，运用的方法顯示出当時藝人們的創造性，也就可以說是从大胆嘗試來的。

在京戲的舞台上，我們可以看見『奇双会』（吹腔）、『小放牛』（民歌）、『探親相罵』（銀紐絲）、『小上墳』（柳枝）、『打槓子』（南鑼）等戲，这些戲各有各的不同的腔調，但我們籠統都称之为京戲，这是不对的，因为他們各有其独立的腔調，界限異常分明，我們現在只能就西皮、二黃來談。南梆子是用京胡唱梆子，我認为可以隸屬於西皮，因为兩者的性質是相同的。

二黃的唱詞用的是七字句或十字句。上下句反復相連，上句用仄韵，下句用平韵。七字句的唱法为二二三，就是說先唱兩个字，停一停，接唱兩个字又停一停，再接唱三个字，加过門（也可不加过門），再唱下句。十字句的唱法为三三四，先唱头三字，再唱次三字，臨了唱四个字。若是詞句的方式变了样，便不能上口。於此可見它的基本組織是簡單的。及至經过藝人們長時期的加工改造，有的加襯字，有的加襯句，或以腔就字，或为字造腔，在快慢、長短、輕重与抑揚、頓挫之間灵活运用，便漸趨於複雜；於是適当的長短句也能上口，但基本格式不能变。再就是板路不同唱法

也就增加了变化。

無論西皮、二黃每句的落音（就是末一音）、都有一定，以京戲为例，二黃上句的头半句限落尺字，次半句限落上字，句尾限落四字，下句則限落合字，或尺字。这种限制是难於更動的。二黃、西皮、反二黃的分別是由絃上变調來决定的。落腔呢，基本不出尺上四合四个工尺，行腔無論如何新奇，大体總是一样（落腔有用工字的如淨角唱二黃搖板头一句多落工字……）請看：

二黃絃（尺合調）	外絃	尺工反六五
	內絃	合四乙上尺
西皮絃（工四調）	外絃	工反六五乙
	內絃	四乙上尺工
反二黃絃（六上調）	外絃	六五乙上尺
	內絃	上尺工反六

二黃是把裏絃当合，外絃当尺，叫尺合調；西皮把裏絃当四，外絃当工，叫工四調；反二黃裏絃当上，外絃当六，叫六上調；因胡琴絃上工尺的变動，腔調的韻味也隨之而異。照普通的習慣，反二黃用表悲感之情。生脚之『碰碑』、旦脚之『祭江』等用之。反西皮也是表悲哀，因少高亢之音，似專宜於泣訴（反西皮与旦脚之西皮二流極相似，据說是譚鑫培从旦脚的二流改造的）。二黃和西皮虽然是兩种來源不同的腔調，在戲裏的效用，頗难截然加以分別。用西皮的地方用二黃，或用二黃的地方用西皮，都似無甚不可。二黃的音節比較緩慢一些。西皮有快板，宜於緊密的对話或傾訴。二黃沒有这个效用，而西皮的原板同二流板，比二黃也來得輕快流利些；二黃就好似比較端

莊凝重。

据『二進宮』、『烏盆計』、『教子』、『逍遙津』、『断太后』、『寄子』等戲看來，二黃是表悲感的，西皮如『南天門』、『探母』、『母女会』、『投軍別窰』等，也有同等的效用。又西皮戲如『澠池会』、『慶頂珠』、『三擊掌』等戲，与二黃中的『瓊林宴』、『搜孤救孤』、『独木關』、『战蒲關』等並看，可見兩者同样可用以表達悲憤慷慨之情。二黃有哭头，西皮也有哭头。有人說二黃的哭头比西皮的哭头悲些，这却很难測定。而且二黃除表悲哀之外，也可以通常隨用，如『草桥關』的二黃，包公戲的二黃，『金水桥』头段的二黃，神仙唱的二黃，都不一定有甚麼嚴格的理由。从習慣上看大体認为適合罢了。本來西皮虽然用工四調——就是用二黃的尺字、合字当工字、四字——好像比二黃低一个音，但是和絃的時候，要比二黃絃高一字，而行腔的变化也相去不远，所以彼此有可共通。不过二黃是以裏絃的四合，配外絃的上尺成曲的，在尺字平呼，及合四低唱的時候，有一种悲涼的音節。西皮是拿裏絃的低上尺，与外絃的高五六相配而成曲的，在兩根絃上自然成西皮样子的音節，它所缺乏的是外絃尺字平呼，內絃合四低轉的韻味，而有高低音相連一种流走活潑的風格。有時拿裏絃的四乙，与外絃的五六相結合，也可以作悲声，如『南天門』、『探母』等，頗有沉鬱之概。加之它的音節，能緊能慢。所以在戲中应用的地方極廣，無論为悲、为喜、为恨、为爱、为莊、为諧，都用着它。

平板二黃脫胎於吹腔，原來是用笛唱的。这个腔調似乎是表一种風流瀟洒之致的，在旦角唱，頗为娟媚，在老生唱也頗流暢。不过在『戲鳳』表調笑，在『殺惜』表憤恨，『瓊林宴』書房一段

表悲苦，『出箱』時則兼表滑稽。

總观以上所述，二黃、西皮的腔調原很簡單，而表情力頗为薄弱，应用的範圍又復太廣，籠統假借，伸縮性很大。它容易流傳在此，感覚單調也在此。有許多名优，因为二黃、西皮本身太簡單不够应用，每每就字音之高低陰陽，造些長長短短的新腔，求能在高低、輕重、長短、疾徐之間，補救些缺陷，以求更充分的表達各种不同的情感（这种是最高等的但也还有莫名其妙自鳴天籟的，更有無原則地标新立異的），同時更不能不求助於崑、弋、徽、秦諸腔，就是大鼓小曲之類，間接直接也不能不有所借用，只可惜隨便湊集的多，能够消化应用的很少。这不能不說是一个嚴重的問題。

關於京戲的腔調，分各种不同的板路，列表如下以便說明：

腔調	板路								附註
二黃	慢板	快三眼	原板	導板	搖板				二黃搖板分散板与滾板。
西皮	慢板	快三眼	原板	二流	流水（較慢的快板）	快板	導板	搖板	西皮搖板除散板和滾板还有所謂緊打慢唱，二流後台習慣称二六。
反二黃	慢板	原板	搖板	導板					反二黃的導板原与二黃導板相同，但我学戲時已有不同的唱法。導板一般也寫作倒板。
四平腔	三眼板	一眼板							
南梆子	三眼板	一眼板	導板						
反西皮	原板	二流							

根据上面那个表看，京戲板路的变化是比較多的，这許多腔調和板路的运用，是相当複雜的技術問題，在这篇短文裏很难加以說明。二黃戲之所以能够制勝，它的板路变化多是重要条件之一，而其中京戲的板路变化比其他二黃系統的剧种，似乎还要更複雜一些，运用也更灵活一些，这也可以說是京戲的一个优點。

以前慢板是很重要的唱工，观众也很注意听慢板，近二十年來，慢板漸漸的不行了，尤其上海新排的戲，專以情節变化、佈景新奇或者是特別武打号召观众，在这样的戲裏慢板就完全喪失了地位，有些戲甚至於只剩下幾句搖板和快板，即使偶然加唱幾句慢板或原板，也不过为後面的場子綴緩气，这种現象，現在已有所改变。

二黃和西皮的結合就戲曲音樂而言是一件大事。这兩种腔調不但結合得很好，而且生角和旦角，也就是男声和女声可以用同一調門唱，这都是經过長期的努力改進才得到解决的。到現在为止，雲南戲唱襄陽（即西皮）还是旦角比生角高八度；越剧、評戲、梆子等男声和女声还是湊不到一起；二黃戲在这方面是解决得比較好的。

在中國戲曲裏头，敲擊樂器的作用特別大，也就佔着最重要的地位，可以这麼說：中國戲曲是以鑼鼓起家的，像弋陽腔只有鑼鼓沒有絃管；就京戲而言，敲擊樂器的分量特別重，有堂鼓（大鼓）、班鼓、板、大鑼、小鑼、雲鑼、九音鑼、鐃子（又名撞鐘兒）、大鈸、小鈸，其中除雲鑼、九音鑼、鐃子三种不常用外其餘七种都是常用的。至於絃樂和管樂，有胡琴、月琴、三絃、笛子、大嗩吶、小嗩吶等五种。唱工的主要伴奏樂器只有一把胡琴，月琴和三絃是处於附屬地位的。最近十幾二十

年以來，旦角唱的時候就加上一把二胡，这也不过是熱鬧一點罢了。

其餘如嗩吶、笛子，只是吹牌子用的，与胡琴、三絃、月琴不發生關係。笛子曾經用作二黃的伴奏，後來改用胡琴覚得更好些便不再用笛子。嗩吶二黃，只有神仙偶尔唱幾句。小嗩吶（又名海笛）的二黃，偶然用於娃娃調或托夢。就吹牌子而論，大嗩吶兩支合奏，本应一支闊音，一支窄音，如今都用同样的兩支。小嗩吶總是独奏。笛子在崑腔裏用一支，与三絃、笙相配，在二黃裏就兩支同吹。这样看來二黃戲裏的管絃，都不过是單音独奏，胡琴虽有月琴、三絃相配，但主从之势甚明，难於作有效的配合。西皮、二黃的过門，都有一定的格式。这种格式的組織，極为簡單，翻來復去總是那样幾个。有些琴師在过門中加些技巧，也不过隨便挤進些工尺，沒有甚麼作曲上的理論根据，於唱者本身更是沒有甚麼關係。牌子呢，常用的數得出幾个，这幾个也就够用了。有時吹奏的想变变花样就从崑曲本子裏头抄幾支下來。至於戲情是否合宜，过去是很难嚴格要求的。（这种情形最近有所改变。）

照以上所說看來，中國戲曲离開鑼鼓便不能成立，想用別的樂器來代替鑼鼓，至少現在是不实际的想法，也無須这样做。

京戲最大的特點，無論是唱工、做工、武工、節奏特別鮮明，它節奏之所以鮮明，和它鑼鼓的敲法有很大的關係，这也是我們应当認識的重要的一點。本來鑼鼓是民間音樂的基本樂器，適合用於空曠的廣場上。戲曲既从廣場搬到室內，尤其是搬進了近代化的、很能聚音的舞台上，敲打的方法總应有所更变，可是敲打的人，總是以响为主，武戲不用說，要求特別打的响，以前有过兩天打

破一面大鑼的；文戲为着壯角色之声威，例如導板、衝头、脆头等，也以拚命敲打为好。解放以後鑼鼓的打法逐漸有所改变，近來有些戲打得頗能合於剧情这是可喜的。

二黃戲到了北京，經过將近一百年的時光成了京戲。北京是首都，为政治經济中心，有許多剧种的班子薈萃一处，还有許多曲藝和雜耍。四大徽班進京之後，为着招徠不同嗜好的观众，所演的戲以二黃、西皮为主，同時也演梆子，也演崑曲，此外有時还加些雜耍（如『双賣武』之類）。有些演員能演各种不同腔調的戲，会得最多的就有所謂『文武崑乱不擋』。二黃戲受了其他剧种的直接影响，並吸收了別人的許多优點，同時由於達官貴人和宮廷的爱好，不無得到一些支持和培养，在表演技術方面便日趨於丰富而不断地有新的發展。並由於適应北京的生活环境和一般市民的爱好，便把來自南方的民間藝術和北京的特點（語言、風俗習慣和兴趣）結合起來，形成了京戲的特殊風格。

我們从京戲裏看得出：（一）原來二黃戲慣用的長段唱詞被刪節短了——一百〇八句的節成十幾二十句；幾十句的節成十幾句；一般只唱四、六、八句，多到十幾句。（二）唱詞節短了，唱腔却加多了，並不断增加了許多新腔。（三）重複的動作去掉很多，舞蹈動作却加强了不少，而且增加了動作的準確性，也就顯得更整齐而漂亮。（四）每行角色都根据它自己的本行，精益求精，創造出独特的技術，例如：鬚生、靠把生、紅生（演關羽的）、青衣、花旦、刀馬旦、武旦、冠帶丑、小丑、武丑、長靠武生、短打武生、銅錘花臉、架子花臉等等，都各有一套独特的技術，所以整个的看起來顯得多色多采。（現在青衣、花旦已經沒有界限，有了新的剧本，有了導演制角色分行的界限便还会有变動。）（五）京戲的唱工声量比崑腔大，而且出字歸音方面子音跟母音接近，字句相

連比較緊，所以近乎語言而比較容易听懂，听上去有嘹亮而爽朗的感覺，但比起秦腔來又沒有那样强烈的刺激性。（六）京戲的白分韵白与京白兩种，韵白同湖北、安徽的方音相類似，用的範圍較廣；京白是經过韵律化的北京話，这在『官話』區域大致都能听懂。据語言研究所的調查，能够听懂北京話的人，全國將近有三億人口，这可能也就是京戲容易傳播的一个条件。

二黃戲的特點主要是比过去弋腔戲、崑腔戲來得簡練而節奏鮮明。成为京戲之後更簡鍊了，節奏更加鮮明，而技術的修养更丰富了；但是並沒有增加甚麼更新更好的內容。因为在那种時代，在封建統治的首都，要求更新更有意义的內容是不可能的。

京戲裏武戲特別發達。原來弋腔戲和徽班都很講究武工，其他的地方戲在武工方面也各有其独到之处，但京戲的武戲規模確实不同，就說在一个時期能集武戲之大成也毫不为过。儘管在地方戲裏有些工夫在京戲裏是不多見的，或者是沒有的（如漢戲『活捉』的步法，川戲花旦的殭屍倒等等），京戲的武戲是特別丰富的，經过長時期的改進，經过許多階段的变遷，京戲的武戲逐漸朝着舞蹈化方面有更多的發展，也更美化了。但是武戲的內容好的不多，甚至可以說很少。

二黃戲入京以後，成了京戲，同時發展了武戲，更在長靠武戲之外特別發展了短打武戲，關於黃天霸一類人物的戲就產生了。我想当時武戲的盛行，固然由於武俠小說的影响，最直接的原因，恐怕还是同当時的鏢局有關。当時交通不便，从漢口到北京就要走一个月，一路上是很辛苦的，說不定就遇到搶劫，說不定也会誤投黑店，於是商家运貨、举子投考有時就要請人保鏢，这就是鏢局子的生意。那些開鏢局子的，一方面依靠官府，所以就必須跟捕快們拉攏；一方面也靠自己的夥

伴，有適当的武工；另一方面也还要和江湖上的朋友乃至綠林豪傑通声气；甚至於有甚麼可做的『買賣』，他們便去通風報信，坐地分肥。他們就是这样擴大自己的势力，当然在私人朋友当中，他們要講信用、講义气然後才吃得開。交的朋友越多便越有『面子』，他的鏢旗插在車上便能相当的保証安全，可是鬧翻了以至於打起來的事也不是沒有。在当時那种年月裏，看着保鏢的是感覚有些神秘，而在舞台上便把那些鏢客、捕快美化而成为英雄形象，演員的武工也就得到更多的表演机会，而日趨於精練，当然这些戲早已过去了。

以上談了許多京戲的优點，可是京戲跟隨着它的形成，也產生了一些缺點，为着專求形式上的簡練，動作的边式好看，便同人民的生活越离越远，忽略了戲的內容和人物的思想、感情。在唱的方面層出不窮的新腔，有許多只不过一堆工尺字的反覆变化；做工就只剩下沒有感情或硬挤感情的过火表演；動作只注意外形之美，毫不顧及主題思想和人物性格的根据；新編的戲絕大多數不过是鋪叙故事，無主題思想人物性格之可言。尤其上海一些商業劇場受了殖民地文化的影响便越來越糟，越來越沒有出路。上海自从開闢租界之後，便成了進出口的主要商港，中國全國的金融中心。京戲在那裏得到很大的發展，更隨着貨物的流通——洋貨运到內地，土貨（原料和粮食）由內地运到上海出口，京戲便从上海發展到內地各城市，形成了畸形的繁荣。但由於長時期脫离了人民的生活，好景不常，在解放前幾年，有些人感覚到京戲沒有出路；因为各种花样变窮了，廣大羣众对它的信用一天天趨於衰落。解放後由於党的領導挽救了京戲的危机，但是存在的問題並不是在短時期急切便能得到解决的。經过会演，我們明白看出各种地方戲——不管是通过歷史題材或是現代的題

不如某些地方戲、甚至不如某些民間小戲。京戲發揚光大的路就是要善於运用它的技術積累，着重体現生活的眞实。首先在劇本方面要多下工夫。

一个戲的成敗，劇本有决定作用。京戲的單齣戲承受了过去許多戲的精彩片断，再經过藝人們在舞台上長期磨練，所以好的多。但是有許多戲單齣很好，整本就不行，『宇宙鋒』和『慶頂珠』就是个顯著的例子。論整本戲『四進士』是最傑出的一个——人物的配备、故事的排列、局面的佈置、情節的發展、从头到尾一气呵成，可以說沒有甚麼廢場子，沒有多餘的人物，而每个人物的性格都相当鮮明，尤其像宋士杰那样一个人，是在那个环境裏某种小人物的典型形象。那种充滿了正义感、不畏强禦的鬥爭精神令人感動。而且在这个戲裏头反映了当時的社会制度、社会生活和一般的家庭生活。这些都很自然，並沒有生硬的說明。而且正面人物並沒有甚麼激昂慷慨的議論，人物的性格和事件的發展有机的結合着，使角色的貫串動作有力地把主題思想表達出來，在这裏我們就找不到公式化和概念化的痕跡。有許多人經常問：我們从舊戲学些甚麼？这不就值得学習嗎？这个戲三个小時可以演完，这也是很適当的。

京戲虽有这样的好劇本，可是並沒有按这个路子更好地繼續發展。从滿清末季直到解放前为止，侭管有不少新編的戲，有些是很有意义的，但編劇技術較差，藝術性不够；有的就为着某个名角編的戲，其中就只有一兩場或最多兩三場戲可看；至於那些專为賣錢胡乱編排的东西就不值得一提了。

目前我們的京戲劇本虽然也有些好的，但就戲改运動的实际需要來說还是十分不够。

誰都知道劇本最重要的是主題思想，但是主題思想不能由作者用長篇的議論去对观众說明；而是必須通过有血有肉的剧中人物形象來傳達的。人物的形象不眞实，所反映的生活也不可能眞实。人物的形象不够典型，所反映的生活便不可能是最基本的东西。如果照唯心主义的观點去描寫宝玉和黛玉，那就必然歪曲人物的眞实形象。人物的貫串動作和人物与人物之間的联系交流構成戲的情節，情節就是生活的反映。創造人物的形象不能离開性格的描寫。这一些在京戲的劇本裏都是比較差的。

現在我們要求为戲曲寫出更多更好的劇本，这些劇本首先要注重主題思想、人物的性格、生活的眞实、角色的貫串動作、藝術的最高任务，至於上場是不是唸詩、下場是不是唸对、出場是不是自報名姓一類的問題我認为是次要的。事实上避免自報姓名並不是很难的事情。凡屬讀过一些話剧劇本的人就能学到一些介紹角色姓名的方法。『打漁殺家』蕭恩父女出場就沒有自報名姓。我有这麼一个想法：在歌劇裏头，独白是不能免的。莫斯科藝術剧院的話剧利用独白來表明人物心理的地方很多。在京戲裏如果有某些場合用一段簡短的独白做自我介紹便能省略許多过場的話，那也就不妨用。形式是为了傳達內容的，我們要为內容选擇最好最適当的形式，在选擇当中是可以灵活运用的。

中國戲曲有它一貫的傳統，有它經过長時期積累而來的習慣，便顯出了它独特的風格。我們可以从話劇、从西洋歌剧学習許多的东西來丰富並提高我們的戲曲藝術，但是中國戲曲藝術的風格，不是話剧和西洋歌剧所能替代的。例如上下場的处理，歌、舞、唸白和表演的結合，就很顯然的說明这一點。所謂要突破格律，也並不是說只要是格律就应該予以突破，也不是說只要拋棄了格律就能產生新的藝術，只是因为某些格律足以妨碍主題思想的傳達，或者說变更某些格律，更便於表現戲的內容，

那就毫無顧慮予以变更；某些格律对於傳達主題思想並沒有甚麼妨礙，那也就不必为突破而突破。任何藝術的民族形式都会有些傳統的格律，往往因为有这种傳統的格律更鮮明地顯示出民族色彩。

我不同意話劇加唱的提法。既是話劇就不能像歌劇或像戲曲那样加唱，不能用唱來代替对話。西洋的小歌劇有唱也有白，那只是小歌劇不是話劇加唱；『坐樓殺惜』、『四進士』是二黃戲，不是話劇加唱；『小过年』一句唱沒有，不能說是話劇。有些人因为他們对話劇比較有些經驗，便想把話劇的一套东西硬裝進戲曲裏头去；还有些戲曲藝人以为只要模倣話劇便是進步；这都是錯誤的。戲曲就是戲曲，京戲就是京戲，我們必須尊重它的傳統，在它傳統的基礎上進行改革。中國戲曲的傳統是現实主义的。我們能說『討漁稅』、『四進士』所反映的生活不眞实嗎？能說蕭恩、宋士杰这样的人物不眞实嗎？能說这兩齣戲的表現方法歪曲了主題思想嗎？我想不能因为蕭恩和宋士杰掛了長鬍子、蕭桂英和楊素貞貼了片子便否定中國戲曲的現实主义傳統。当然在化粧方面是可以研究改進的。

京戲在今天必須大力發揚它的現实主义傳統，必須全心全意向所有現实主义藝術作品学習，学習史坦尼斯拉夫斯基現实主义的演劇体系，向形式主义作鬥爭，这是非常重要的。在劇本方面应当这样，在表演方面也应当这样。

如何学習史坦尼斯拉夫斯基体系，把它运用到中國戲曲的舞台上是一个專門問題，应有專文加以闡述，但是体系也不是可以硬搬的，如果只記住一些名詞，从定义出發，那必然行不通。中國革命是以馬克思列寧主义的普遍眞理和中國革命具体实踐相結合而取得勝利的。馬克思列寧主义是行動的指針不是教条。苏联在戲劇方面的先進經驗对於我們的戲曲改革可以起指導作用，但如果作为

教条來硬搬那就必然会減低、甚至於損害它的作用。

中國的戲曲也和西洋过去的戲剧一样，从來不用導演，京剧提出建立導演制是最近兩年的事。原有的戲都有一定的演法了用不着導演，也不必做太多的改動。導演主要是为了新編的戲或是改編的戲。導演是解釋者，是組織者，是鏡子。所以導演必須有充分的戲剧知識，必須懂得表演，必須有一定的文藝修养和丰富的社会生活經驗，更重要的是必須有馬克思列寧主义的理論基礎，要不然很容易对剧本的主題思想、人物性格、發生的事件作錯誤的解釋。京戲的導演必須懂得京戲，尤其是对戲曲音樂必須懂得。一个導演在工作的進程中对於接觸到的一切關於藝術方面的問題，必要能够作正確的解答和判斷。剧院的院長应当尽最大的可能支持導演的工作。演員、樂師和舞台工作者都应当服从導演的指揮，但是導演也必須善於組織他們、团結他們、指導他們。導演接受了一个戲不僅是对剧院的領導人負責，尤其要对演員負責，对音樂工作人員和舞台工作人員負責。

舊有的戲，服裝、化粧和舞台上的一切都是和它的表現方法一致的，風格是統一的，我以为应当儘可能照原样保存下來；不要东抓一把西抓一把去改——这样做是沒有好处的。

新編的戲無論服裝、化粧、佈景以及一切裝飾和道具都可以从新設計，但应嚴格注意幾點：一、所有一切必須根据導演的意圖，統一地为这个戲服务；二、風格必須統一；三、所有的設計必須照顧京戲藝術的特點，同時也要顧到一些習慣，固然不宜标新立異，也不宜过於从考据着想。

導演京戲就要从京戲來全面地構思（導演別的剧种也是一样）。如果以对話剧的構思來对待京戲那就难於合拍。歌剧、話剧、舞剧，性質都不同，導演的方法也就不能一样。如果以为掌握了某

些共同之點便能動起手來那是不对的。这样做必然容易流於粗暴。

不要說近百年來，就是近五十年來，京戲的唱工有相当多的改变，增加了不少新腔，有些名演員对於他最拿手的戲在腔調方面有些新的創造，但是由於先天的限制，發展是不很大的。不过京戲有一个特點，男声、女声配合得很好（当然其他皮黄系統的剧种也一样）。而且生、旦、淨、小生都有不同的唱法，分配得比較適当。近年來已經注意到如何結合感情，並尽量吸收別的剧种的長处，相信慢慢地会有更多更好的改進。希望音樂專家对这方面多加注意，多給帮助。

京戲在器樂方面，可以說是很薄弱的，敲擊樂器表節奏、造气氛，有它的特殊效用。絃管方面，除伴奏而外不能發揮較大的作用。作为帮助歌剧進行的器樂力量來要求，那就顯得有些單薄而內容必須加以充实。樂器的种類太少是一个缺點，但是徒然加多樂器也不会增强效果，甚至有時还会感到嘈雜。問題是：樂曲要適合於剧本的要求；要使每个樂器在非有它不可的時候充分發揮它的性能，那怕是一声、兩声，在適当的地方便能給与戲的進展以有力的帮助。我們今後应当注意器樂的使用，特别要注重配器：每一个樂器在歌剧裏应当等於一个演員一出場就要收到应有的效果。对京戲的場面作这样的要求是不是太苛太早呢？不，从現在起培养演奏者，着重新的作曲，一步一步加强器樂的效力，便会大大的改变原來場面的面目。場面的改進，势必会促使唱工跟着進步，唱工的進步也会对場面提出新的要求，这样互相推動，京剧藝術就会有新的發展。

京剧的化粧最大的問題就是臉譜存在与否的問題，我以为舊有的戲可以照原样保存臉譜。曹操、張飛、李逵、青面虎、竇尔墩、關羽等等，凡屬是淨角担任的角色就可以勾原來的臉譜。如果

排新的歷史戲，我不主張抄襲原有的臉譜，应当根据人物的性格，創造出現代人所能接受的化粧。例如『獵虎記』头一場，佈上一个酒店的景，忽然走出一个花臉來異常突兀。於是我想到臉譜和寫实的佈景是很难調和的。川戲『紅梅記』裏的賈似道虽然勾的是油白臉，看上去不很突出，和其他的角色比較調和，看着也就比較舒服些。如果一个新排的戲要求每个角色比較細緻比較全面反映生活、表現性格，那舊時那样的臉譜就很可能起破坏作用。有人問：不勾大花臉是不是还可以唱黑头腔？我認为：从來武生不掛髯口唱大嗓，誰也沒意見。生角要演愛情戲也可以不帶髯口唱大嗓演小生。淨角扮成一个粗壯的漢子，不勾臉，唱黑头腔，在新編的戲裏，現代的观众面前，絕大多數人只有贊同不会挑眼。至於旦角貼不貼片子，那个問題小極了，怎麼都好，可以由臉型做適当的选擇。

京戲用佈景是相当难於解决的問題。我以为文戲用佈景並沒有甚麼很大困难，在編剧的時候加以注意，再由導演加以適当的处理就能解决。有些戲不必用佈景，例如『三岔口』、『起解』、『十八相送』、『獵虎記』的『打虎』一類的場面，有了佈景反而对戲有妨碍，那就可以不用佈景。至於武戲，我認为可以完全不用佈景，只要把舞台加以特殊的裝飾就行了。如果一个戲裏有文場子也有武場子，而且决定要用佈景，那就应当把武戲的打法和当子改变一下，从新設計，在一个地方打。如果有轉台也可以变换到另外一个地方，但是即使有轉台也不可能往裏面一歸馬上会陣；也不可能一个圓場就管幾十里。武戲的組織較过去打連环的時候已經有很大的改变，当然还可以更進一步努力於新的發展。

京戲的武戲是特別精采的，照現代的形势看來，有朝舞剧方面發展的趨向。動作也更集中更舞

蹈化一些了。舊日『八大拿』的戲現在不流行了；『三岔口』成了啞劇式的喜劇；『雁蕩山』本來就是啞劇。至於打出手是一种特殊的技術，原來只用於神話戲，今后可能也就是这样了，也可能就成为單独表演的節目。至於武戲是不是就朝啞劇方面發展，我以为無須这样；中國的武戲样式頗多，从來就可以有唱有白的，只要用於適当的地方就行。解放以後对於京戲似乎把武戲看得比文戲还重一些；同時还有一种文武全才的要求，例如『白蛇傳』的白素貞已經有了很多的唱，再安上很多的打，以为角色吃得消就侭量的往上堆，这样很容易破坏戲的整体性，把角色的性格和深厚的感情冲淡。甚至使角色精疲力竭，到了表達感情的緊要關头反而提不起勁來。观众負担过重，也感到吃力。

歌跟舞是可以結合的，我們的崑曲、京戲等早已这样做了，但是有一定的範圍，也可以說有一定的限度。如果唱的時候所帶的身段可以称为舞的話，那麼歌跟舞同時進行必然只是軟舞。在唱的時候來一套剧烈的動作必然兩敗俱伤。有人演『林冲夜奔』，因为过多地表演武工，跳得滿身大汗，唱得气竭声嘶，还有甚麼藝術之美可言？可以說難能而不可貴。所以不合理地要求『文武全才』是沒有理由的。以前的武戲都是很少唱的，做工也少，它是以武打为主。現在我們的演員本事比古人大得多，又能唱又能打这是很好的，但是在一个戲裏，大段的唱、大段的打接連着進行是不合理的，沒有必要的。过去的藝人把武戲和文戲作適当的分工是对的。作为好奇逞能勉强作等量的結合，非但無益而且有損，这不是發展京剧藝術应有的方向。作为戲剧藝術首先应当着重表現人物的思想、感情、性格，反映生活的眞实，如果武工有助於这个目的可以充分运用，但是不是必須採取大開打

的形式才顯得出鬥爭的气氛，那是应当加以研究的。

京戲能不能够表現現代生活？我的答覆是比較肯定的。以前在京戲舞台上出現过不少時裝戲，儘管有許多是胡鬧的，其中也有过得去的。当然穿着現代的裝束就很难运用京戲的舞蹈動作，可是京戲的唱工比起某些地方戲來究竟还是多样一點，減少一點腔，使它更接近語言一些，也还能担負起一些任务。只不过表演古裝戲的一些技術不能全部运用，演員要用一个時期体驗一下生活，此外也沒有很大的困难。所以不应該把不能表演現代生活这个理由來貶低对京戲的評價。如果認为京戲演歷史戲更適合一些，那我們就还有許多优秀的古典剧作可以改編为京戲。把古典名作搬上舞台，这个工作似乎是很必要的，京戲也能勝任愉快的。那就不妨讓京戲担負起这个責任吧。事实上能够充分表達我們歷史上的偉大鬥爭，反映我們祖先的智慧，史詩式的优秀作品也还並不多。我認为作家們还可以寫，京戲也还是能担得起演的責任的。

京戲在解放以后有新的發展，舊的戲裏輸進了新的血液。技術問題是比較容易解决的，主要还是內容应当如何改革，如何充實的問題。去其封建性的糟粕，存其人民性的精華，現在都還沒有完全做好；還要更進一步推陈出新才能符合人民的現实要求。京戲到共產主义社会还能存在，但必須对毛主席『百花齐放，推陈出新』的指示，有更深的体会，坚决执行，努力求其实現。能够这样就不会以粗暴的态度对待遺產，也不会說舊的东西全是好的，一點也動不得。內容有所改進形式也必定会有变更，好古者想使新的內容去遷就舊的形式，那只說明对新社会新的藝術內容認識不足而已。为京戲的將來設想，保守之为害並不亞於粗暴，或者还有过之。

談漢剧

周貽白

一、漢剧的源流及其發展

漢剧，为湖北戲的統称。在清代道光年間，原名楚調㊀，其前身則为江西弋陽腔的支流，俗称清戲㊁，或謂漢剧係本舊称湖北調为漢調一名而來。但漢調一名，有人說是出自陝西的漢中，先傳到四川，然後由四川傳到湖北。这一說是否可靠，尚無实据。不过西安涇原一帶以及商雒五屬，曾盛行二黃調，因別於京剧二黃，俗称土二黃。其以漢調屬之漢中，似即由此而起。实則二黃起於安徽，湖北戲之有二黃，源出徽調，來自陝西者，实为由西安梆子蛻化出來的西皮調。其經行路線，係由漢水东下，先至湖北的襄陽、樊城一帶，再到武漢，故西皮調一名襄陽調，其称西皮者，湖北以一段唱詞为一段皮，因其來自陝西，故名西皮，其名漢調，似係流行於漢水之故。当非專指漢中。如湖南的湘剧，其『南北路』（即二黃、西皮）舊名漢調，亦係表明其來自漢水。至於湖北戲以漢剧自名，則以漢口、武昌一帶的所謂漢河派的漢調为代表，其流行區域包括漢陽、鄂城、咸寧、黃岡、蘄春、大冶、陽新等处。其次为荊河派，以宜昌、江陵为中心，流行於公安、石首、監利一帶，並远及四川之重慶、成都。湖南之岳陽、常德等处。再次为襄河派，以襄陽、樊城为中

心，流行於鍾祥以北，及老河口一帶（陝西梆子蛻化为漢調的西皮，即以此派为其關鍵）。再次为府河派，以安陸为中心，流行於隨縣、棗陽以下，黃陂、孝感以上各城鎮。

漢剧虽然分成四派，但基本上則仍为一个剧种。不过唱白上因各地方言不同，彼此略有差異。漢河派因其活動區域是以湖北省会的武昌为中心，兼有漢口这一个大商埠可供迴旋，故發展較易。同時因其靠近長江，受徽調影响較早，造詣較高，其在四派中斐然居首，是有它的条件的。荆河、襄河兩派，其演出形式虽較保守，但在漢調的声腔上，都算是一条过脈。前者，因其流行區域較为廣泛，对於其他剧种早具交流作用，不管是湖南或四川，其間当互相有些影响；後者，則为形成襄陽調的由來（至今雲南的滇剧，尚称西皮为襄陽調），府河派亦曾流行於武漢一帶，漢河派中，固早有府河派藝人参伍其間，实际上这兩派的差異極微，不过一在武漢三鎮，一在其他各縣而已。

漢剧的前身，在明代似为弋陽腔，但無实証。在清代中葉，則曾盛行所謂清戲。清戲即高腔，高腔亦即弋腔，其唱調以鑼鼓按節拍，無絲竹伴奏，尾句由後場帮腔。徽調之二黃，亦係由弋腔蛻变，今湖北麻城一帶，仍有能唱高腔者（辛亥革命後三四年頃，麻城清戲景雲班、天和泰班，皆曾來漢口演出，脚色頗为齐整，景雲班在友益街附近球場一小戲園中表演，因营業不振，未幾即去）。漢調的形成，則当为清戲將告衰微之际，而徽調二黃適至，同時，襄陽調也由漢水傳來，因而成为西皮、二黃的合奏。至於先有二黃抑先有西皮，則無从懸断。不过，照現在流行的漢剧剧本看來，其原为高腔的剧本，如『買田莊』（尉遲恭事）、『賈氏扇墳』（『蝴蝶夢』前段）、『贈別挑袍』（關羽事）之類，其詞句皆大部未動，僅以長短句調整为七字句，或十字句，而改唱西皮調（惟『趙

五娘描容』一剧，原亦高腔，則改唱二黃，但詞句亦大部減略，似係徽調舊本）。这其間，或者是西皮調兴起，即就清戲本子改編而來，且襄陽調一名湖廣調，当時实有其独立地位，亦猶之二黃調之出於安徽。至少襄陽調是湖北的，在漢剧中实为主体。至於有人說二黃亦源出湖北，因其來自黃陂、黃岡二縣，故称二黃，这話是不可靠的。其所以有此訛傳，似係因漢調傳入北京，形成京剧的声腔，也成为西皮、二黃的路子。但他只知道京剧的來源是漢調，却不曾搞清楚是西皮抑为二黃，同時因漢調亦有二黃，於是拉上黃陂、黃岡二縣，認作發源之地。其实，黃陂、黃岡二縣的戲剧声腔，一直是弋陽腔的路子，蛻化出來的剧种，是湖北的花鼓戲（今称楚剧），与源出徽調的二黃似尚隔着一層。至於漢調影响京剧，大体是可以肯定的，京剧一名皮黃剧，而西皮与二黃合併在一个舞台上唱出，实以漢調为始。不过，其間的關係却要搞清楚，当漢調未入京之前，早在清代乾隆五十五年（一七九〇年）徽班的二黃調，已經到北京了㊂，而漢調到道光八年至十二年（一八二八年至一八三二年）才有王洪貴、李六兩人加入京班演唱，一時目为新声㊃。其所擅之剧，王洪貴为『讓成都』刘璋，『擊鼓罵曹』禰衡，李六則为『醉寫嚇蛮書』李白，『扫雪打碗』刘子忠，皆屬西皮調（扫雪或有唱二黃者，但係由西安梆子改編）。到道光二十五年（一八四五年），漢調名藝人余三勝步王、李後塵進京加入春台班。其擅演剧目，如『定軍山』黃忠，『探母』楊四郎，『当鐗賣馬』秦瓊，『双進忠』李廣，『捉放曹』陈宮，『碰碑』楊令公，『瓊林宴』范仲禹，『战樊城』伍員，亦以西皮調为多（中除『碰碑』、『瓊林宴』及『捉放曹』宿店一場外，餘皆唱西皮）㊄。这時候，徽班老生程長庚，还很年輕㊅，然則漢調給予京剧的影响，实为西皮調在京的發揚，使与二黃分庭抗

亂，進而改成皮黃並称的局面。那麼，京剧源出漢調之說，应当是指西皮調或西皮、二黃的合併，非但与早已入京的徽調二黃無關，而二黃亦不產自湖北，甚至漢調的二黃，还是从徽調而來。惟其如此，所以漢調演員才能和在京的徽班同台演唱。

另据漢剧老藝人傅心一談『漢剧的兴起，係根据舊有漢調而發展。清代咸丰同治年間（一八五六年至一八七四年）太平天国失敗後，有陈玉成部將某，化名刘菊輝，逃至襄陽、樊城一帶，夙性不改，躁急好鬥，人皆称之为刀痞。其時漢調因战事關係，已趨衰落，刘乃出資組設科班，地點在荆門州轄地石牌（舊口、後港、沙洋一帶）。我的父親傅友才，唱生脚，即係該班出身，同時出科者有李四喜（李彩雲之師）、刘三保、陈啓才、胡玉美（藝名黑牡丹）、周福全等。今之漢剧演員，其戲路即以此科班为轉变關鍵。』此一說關於漢剧的發展，是頗为重要的，但其間有値得研究的一點，即刘菊輝所起的科班，地點是石牌，按石牌或作十牌，为安徽怀寧縣屬的一鎮。清代乾隆間，嚴長明著有『秦雲擷英小譜』一書，曾提到元、明間的絃索流於北部，『安徽人歌之为樅陽腔（原註：今名石牌腔），俗名吹腔），湖廣人唱之为襄陽腔（原註：今謂湖廣腔）。』[7]，据此，石牌腔与襄陽腔，在乾隆年間已同時並行，安徽石牌，不但自成一調，而且名优輩出。道咸之間徽班藝人，如程長庚、楊月樓、王九齡等，都是石牌鎮附近的人。当時石牌似曾有科班之組設，故至今安徽怀寧一帶尙有一句諺語，叫『無石不成班』，便是指石牌人業伶者多。漢剧組設的科班，地點亦在石牌，但作荆門州管的地區，其是否即为安徽石牌的誤傳，未敢臆測。假今湖北石牌即係安徽石牌，則漢剧源出徽調，当更有据了。否則，当時刘菊輝既活動於襄樊一帶，而石牌又屬荆門州管，則漢剧發展的關鍵，亦

末离開荆襄地區。其声腔似当以襄陽調为其基礎，襄陽調与石牌腔本为同一系統的兩个分支。縱或湖北亦有石牌，其間脈絡固仍相通，若非真有这样的巧合，其間恐怕还是以誤傳的成分为多吧(?)。但由此联系到漢剧中荆河一派，即令荆門州管的石牌並無科班，而荆河派对漢剧的形成，也当是一个重心，因其流行區域，是沿着洞庭湖的东西北三面，远及蜀江上游，其本身虽是湖北戲，但与湖南的岳陽戲、常德戲，四川的川剧，戲路都相近似。尤其是岳陽戲，据傅心一談：『岳陽戲，在湖南說來，是漢調的下河路子，又名巴陵路子。我的岳父陈玉林曾对我說：「在清代末年，岳陽有一个老人和班都是湖南人，曾在沙市、宜昌一帶演唱。班主为倪春美，唱工老生名賀四，其声調極为動人。漢剧名老生余洪元，是咸寧人，但先在沙市一帶唱紅，以後才到漢口。他最佩服賀四，私下輒仿其声調」，後來余洪元克享大名，成为漢剧泰斗，便走的是賀四的路子。』按傅心一即漢剧有名『三生』小玉堂，已年近七旬。他这段談話，稽之舊籍，頗相吻合。清代嘉慶道光間，有一个范鍇，字白舫，南潯人，曾撰有『漢口叢談』一書，为道光壬午（一八二二年）刊本。其第六卷曾引江右义寧州虞常泰所作『李翠官小傳』云：『李翠官鄂之通城人，幼習時曲於岳郡，居「楚玉部」，名噪湖之南者數年，去而來漢，年二十許矣。隸「荣慶部」……初「荣慶部」有台官者，皖人，容色姣好，善为跌宕跳擲之剧，名擅江漢間，而李以娬媚風流之技匹之，一時号兩美云。嘗見其演「楊妃醉酒」、「潘尼追舟」，而「玉堂春」一剧，悲啼与娬媚俱生，尤臻絕妙。』据此，漢剧与岳陽戲發生交流，早在初有二黄之际。而徽班对漢調之有所影响，由台官之早隸『荣慶部』演出，亦於此獲一旁証。此外常德班原有高腔，但已屬沒落，其南北路的唱法，则为漢調腔板，且經常赴荆河

一帶演唱，故当地俗諺，有『常德成班，沙市唱戲』之說。根据这些說法，一方面，湖南的湘剧以漢調自名，固然表明其戲路实为湖廣調系統；一方面，湖北的漢剧，亦不免受一些湘剧下河路子的影响。至於川剧与漢剧之間，其交互關係虽無一定佐証，但彼此間的唱調，如川剧的胡琴（即西皮）即源出漢調，而漢剧的四平調改用胡琴伴奏，則不及川剧之仍用笛子为較古老。總之，中國各地戲剧，不論是那一个剧种，只要它是以袍靠登場而在大都市演出，最初大抵是从農村小戲發展而來，經过別地剧种的参合，其声腔部分，早已不是孤立地自彈自唱了。漢剧給其他剧种的影响固然不小，但本身亦不免为其他剧种所影响，这情况，越往近代走，事实越加顯明。

漢剧的活動地區，既然以武漢三鎮为中心，漢口闢为商埠後，繁荣日臻，尤为其間之樞紐。辛亥革命時，漢口發生过大火災，但隨又兴復；在这時期的前後，京剧早已沿京漢線南來，並有女班出演；不但脚色整齐，服裝華麗，且新戲連排，彩头砌末之類，俱为漢剧中所未見；同時，其声腔在基本上是与漢剧同源，但經过琢磨，已較漢剧顯有不同；因此，漢剧不免轉受一些京剧的影响，尤其是武戲的起打，和文戲的扮相，幾乎完全走着京剧的路子；至於声腔方面，除出音咬字仍为原狀，其耍腔轉調之处，則不免傾向於京剧，这其間，在漢調而言，其出音咬字，是京剧声腔成为現在的唱法的一个根源，如京剧科班訓練学生時，其最要十則中，便有『要分曲、詞、崑、乱，要分徽、湖兩音』兩則。㊇湖音便是指湖廣調，亦即漢調。又京剧老伶工咬字，多为楚音，故於平声的陰陽分晰最清㊈，这也是漢調影响京剧的实証；但京剧經过多年的逐步改進，已参合了崑、徽、漢、秦各腔，不復是單純的漢調路子，漢剧之轉而傾向於京剧的模仿，事实上也是一种進步表現。至

少，京劇的流播區域，更較漢劇为寬；擁有的观众，更較漢劇为多。京漢既屬同源，則这种趋同是很自然的。

漢劇的發展，在經过石牌科班对演員的成批培养後，其漸趨凋落的人材，又呈復兴气象。这其間，則仍当与漢口闢为商埠，及漢陽办設鉄廠有關，因为人口的叢集，工商業的繁荣，戲曲乃隨之臻盛。那時漢劇班社舊有的人材除出身石牌科班者外，最享名的旦脚有龔星，以後有賽黃陂（原名鍾華卿，出身花鼓戲）；但顯有供不应求之势，於是又有科班之組办。最先为老『天』字科，如生脚任天全，丑脚汪天中，即係該班学生。其次为『双』字科，如末脚胡双喜（余洪元之師）即出身該科。再次为『喜』字科，花旦如罗金喜、陶四喜，外脚如陈望喜，小生如黄双喜，老旦如周長喜，雜脚如王洪喜，皆屬此科。他如孝感有『桂』字科，蕲水亦有『天』字科，兴國有『洪』字科，大冶有『义』字科、『玉』字科，皆曾培育出一些人材。其間尤以民國初年，陈國新在漢口組設的天春科班，更呈現着模仿京劇的趨向。該班先後共办三科，初科为『天』字輩（俗称小天字科），次为『春』字輩，再次为『長』字輩。当天春起班時，其武戲一門，係由京劇藝人教練，所演劇目，如『八大拿』、『花蝴蝶』之類，完全京劇路子。已故武生鄭天龍，今尚健存的武丑小天飛，都是这一科的出色人材。当時京劇武戲尚有『上欄干』的場子，这批脚色，也都有此功夫；但文戲部分，則仍为漢劇路子；而服裝扮相、作工、把子却攙入了一些京劇成分。在漢劇言之，这一个科班，是促成其改進的一个轉折點。这不僅是京劇南來給予的种种影响，而那時候漢劇較为兴盛，不但戲園林立，京漢班、男女班彼此競爽，即以漢劇那時候各門脚色而論，也是把各派人材集中在武漢地區。末如余洪元來自

荆沙，刘炳南來自黃陂，淨如余洪奎、朱洪寿皆來自沙市，丑如吕平旺來自府河。他如生脚麻子紅、周小桂、彭景軒，旦脚翟翠霞、李彩雲、水仙花、小雲霞，花旦小翠喜、刘玉翠、牡丹花、賽昭陽，小生俞俊卿、小金林，外脚陈望喜、高桂元，丑脚大和尚，老旦董燮堂，雜脚張天喜、高洪奎，或來自他处，或即就当地成名，要皆一時隽选。这些藝人，在此一時期，本身因班派不一，也有一些变化。唱旦脚的，也講究梳水头、貼片子，不復再以做就的髮髻登場了。唱生脚的也吊眉上彩，不復是只拿網巾套盔帽，因为这些好脚色已对京剧有所模仿。天春科班在坐科時而又有京劇武戲的專門教練，到天春班的『天』字輩出科時，虽繼承了漢戲的傳統，也不能不受些京戲的影响，当然或多或少的要引起一些变化了。

漢剧傾向於京剧路子的發展，在扮相和做工上，事实是很顯明的；但有一些常演的剧目，在漢剧說來，是观众所熟悉的熱門戲，而都为京剧所無。如『打芦花』（閔子騫事）、『首陽山』（伯夷叔齐事）、『劈三關』（雷振海事）、『草場坡』（秦洪事）、『白罗衫』（徐繼祖事）、『紅書劍』（高眞、梅忠事）、『听琴板琴』（俞伯牙、鍾子期事）、『乔府求計』（乔玄、魯肅事）、『困滎陽』（紀信事）之類，都保持了原有的漢調傳統，毫無更变。反之，一部分京剧演員且从漢剧取材，如『劈三關』由汪笑儂改編，『听琴板琴』由時慧宝改編，『乔府求計』由孟小如改編，他如『紅書劍』、『困滎陽』本为舊有老戲，京剧則早已失傳，而再从漢剧学來。換言之，这一番交流，是漢剧取法於京剧的表演；而京剧則取材於漢剧的剧本。在京剧，則丰富了上演的剧目；在漢剧，則美化了舞台的形象。故漢剧与京剧，在發展上是始終有其相互關係的。比方京剧的『貴妃醉酒』一剧，最早是唱崑曲，其『海

島冰輪初轉騰』一曲，原为新水令牌子，『納書楹曲譜』作『醉楊妃』，列为『時劇』者即此。以後唱作四平調，則係由弋陽腔变出。明顧起元『客座贅語』云：『大会則用南戲，其始止二腔，一为弋陽、一为海鹽……後則有四平，乃稍变弋陽，而令人可通者。』可証。道光年間之楚調、李翠官所歌時曲『楊妃醉酒』，当已为四平調，而道光八年（一八二八年）成書之『金台殘淚記』紀当時北京各伶所演之劇，則無此一目。又道光四年（一八二四年）北京慶昇平班戲目（見周明泰『梨園繫年小錄』引退庵居士文瑞圖藏本）亦未有此。則楚調所唱『醉妃』，或即來自徽班，而京劇之『貴妃醉酒』一劇，歌四平調，則確係由漢劇名旦吳鴻喜傳入。王瑤卿談：『吳与我父王彩琳（綺雲）为盟兄弟，在京時常往來我家，所傳不止一劇，惟「貴妃醉酒」由路三宝唱紅。』另据傅心一說：『吳出身於河南周天官所起漢劇科班，工八貼。擅長之劇为「摘花戲主」、「醉妃」。与名丑詹屹蚤、汪天中同時。我未見过鴻喜。但与詹、汪俱曾同班演唱。那時我只十七歲，吳已离開漢口，从安徽轉赴上海，到了北京。从此未再回鄂。我曾在当時听人談起吳的藝術確高人一等，兼能青衣、花旦，善蹻工。因而有人說：「漢劇中旦、貼兩行的好戲都被鴻喜帶走了。」这話虽似責怪鴻喜不应离開漢口，但有些戲確実是失傳了。』按傅心一所說周天官在河南起过漢劇科班，这話是对的。据今所知，河南除本地梆子外，現尚有五个戲班，都是以河南口音唱漢調。如南陽的新生漢劇团及在漢口出演的新民漢劇团，其演員都是河南人，已有三十餘年歷史。又陝西亦有一漢劇团，所唱亦为漢調二黃，則係由河南轉徙。然則陝西之所謂土二黃，似与漢調之由河南傳去，不無相当關係。又京劇中『打鼓罵曹』一劇，慶昇平班戲目亦未載入，而成書於道光八年至十二年間之粟海庵『燕台鴻爪集』，已有

『楚籍伶工王洪貴善为新声』之說。王擅長之劇則有『擊鼓罵曹』。其唱詞中快板『休笑我是否辯徒』一段，以『徒』、『苏』、『手』、『鈎』同押，混『尤求』与『姑苏』为一轍，实为湖廣方音，可見其亦当傳自漢劇。

二、漢劇的規律

漢劇在發展上虽然与京劇有其相互關係，但其本身的一些規律，却与京劇不尽相同，若要考查中國戲曲的源流，在漢劇方面，保持的舊規，較之京劇是更可多一些線索。首先是脚色的家門，照漢劇的分别，共为十色，計分：一末、二淨、三生、四旦、五丑、六外、七小、八貼、九夫、十雜。一末即副末，为唐参軍戲之『蒼鶻』，元明傳奇，以副末開場，其列为首座，頗有來歷。二淨即副淨，即唐之『参軍』。唐参軍戲，『蒼鶻』可打『参軍』，故淨在末之次。三生即正生，在元代雜劇中为主唱之正末，在元明傳奇中則为生，但漢劇以掛『黑三』擅唱工者作正生，不掛鬚者作七小(即小生)，則已經分工。四旦即正旦，与元代雜劇及元明傳奇同(崑曲中称正旦亦作四旦，但以小旦作五旦，花旦則名六旦，与漢劇又有出入)。五丑包括丑、付兩色，六外为老生，七小即小生，亦即元明傳奇之生，八貼即花旦，亦即元代雜劇中的貼旦，九夫即老旦，十雜本为打諢人物，但在漢劇中則为正淨，俗称大花面。

以上十門脚色，其一、二、三、四等字，本为排列次序，但漢劇的称謂，則連次序亦包括之，如唱生者，称为『唱三生的』，唱副末者，称为『唱一末的』，他如旦称四旦，丑称五丑，皆相沿成例。

至於九夫有人寫作九妇，或作九付，其实都錯了。按老旦称夫，在明代『目蓮救母行孝戲文』中，其刘氏一脚，即为夫扮，『目蓮救母戲文』为安徽舊本，則此一称謂，似当來自徽班。但以大花面擅做工者作雜，則旣与江湖十二脚色中打諢者不同[10]又与京劇中以零碎脚兒作雜不对。湖南的湘劇，本与漢劇同源，其脚色中亦有雜，但为摔打花面（与京劇之武二花近似），亦与漢劇之雜不同。按宋、元時代之淨色，只有副淨或次淨，簡称作淨。漢劇之淨則唱重於做，略似京劇中之銅錘花臉或黑头，而十雜則等於京劇中之架子花臉而兼摔打，事实上却是一个副淨，其不称副淨而名雜，殆因五丑兼任丑、付兩門（付即副淨簡寫），亦兼打諢，故以雜作为架子及摔打一路的大花面的專称。照这种分類，虽然名詞上稍有不合，但基本上与古代戲曲脚色的規律是極为接近的。

漢劇脚色之分工，一般地說來，較京劇为整飭，但一个人物而由兩門脚色兼演者亦有之，唱工方面，男脚色以一末为首，分白髯、黲髯、黑髯，極易与三生或六外相混。而其戲路則有一定，白髯如『甘露寺』之乔玄，『法場換子』之徐勣，『四進士』之宋士杰，『李陵碑』之楊繼業，『扫松』之張廣才；黲髯如『讓成都』之刘璋，『打漁殺家』之蕭恩，『空城計』之諸葛亮，『六部大審』之閔覚；黑髯如『瓊林宴』之范仲禹，『搜山打車』之程济，『盜宗卷』之張蒼，皆屬一末的本工。

三生以黑髯为主，如『打鼓罵曹』之禰衡，『轅門斬子』之楊延昭，『四郎探母』之楊延輝，『下書路会』之伍員，『劈三關』之雷振海；間亦開臉飾關羽，如『掛印封金』、『盤貂』等劇。他如『罵閻罗』之胡迪，『醉寫』之李太白，皆其本工必扮之劇。

六外在崑曲中本以白髯老生为主，但漢劇中則可不拘，其地位实等於一末的副脚，例須兼应靠

把劇，如『八义圖』之程嬰，『打蘆花』之閔翁，『赶桃合牌』之韓弘道，『首陽山』之伯夷，長靠如『战太平』之花雲，短打如『表功』之秦瓊，皆屬本工。他如一末本工之『打漁殺家』、『瓊林宴』、『鉄蓮花』、『獅子岩』之類，亦为六外应工之劇（粵劇以六外作大花面实为特例）。

以上末、生、外三項，在京劇中則以鬚生或老生一門而包括之。此虽演員的發展方向不同，但漢劇所保持的舊規，在中國戲曲史的研究上，關於崑曲到乱彈这一階段，它是可以顯示出一些脈絡的。又漢劇中的旦、貼兩門，分工亦与其他地方劇不同，在昔言之，旦为正脚，貼为副屬，貼字的含意，实为正旦之外，再貼一旦，在崑曲中例扮妾婢或小家碧玉之流，偏重做工。而以唱工屬於正旦。在漢劇則不然，其四旦所扮人物，類为中年妇女，唱做俱不甚吃重。而以年輕貌美，有唱有做之劇，屬於八貼。故八貼虽为花旦本工，实兼京劇中所謂青衣旦的唱工戲。如『三娘教子』之王春娥，『大保國』之李艷妃，『三擊掌』之王宝釧，『重台落園』之陈杏元，『遊湖借傘』之白素貞，『贈劍斬巴』之百花公主，皆为貼之本工。其偏於做工者，如『打餅』、『調叔』之潘金蓮，『醉歸』、『殺海』之潘巧雲，『花田錯』之春蘭，『打櫻桃』之平兒，『少華山』之殷碧蓮，亦屬本工。此外又兼演刀馬各劇，如『斬狐』、『取雍州』、『虹霓關』、『闖魚口』之類。而四旦所扮人物，唱工如『罵殿』之賀后，『武家坡』之王宝釧；做工則『鬧院殺惜』之閻婆，『玉堂春』之老鴇，前者尚为青衣正工，後者則近於老旦或丑旦了。按此种分工方式，殆由江湖十二脚色中有小旦，貼旦兩門（小旦本工为閨門旦，貼旦本工为風月旦，亦名作旦，兼跳打者則名武小旦），漢劇之八貼，实包括之。京劇以花旦、青衫並举，謂之花衫，花衫或兼刀馬，則实与漢劇之八貼戲路略同。且京劇之貼，即为旦之代

称，如北京梨園公会之組織，其演員共分四行，为生、占、淨、丑，其占行之『占』字，即为『貼』字的简寫。此例或來自徽班，然則漢剧八貼地位較四旦为重要，实亦有其根源。

又淨、丑、雜三項，除淨、雜兩門已見前段外，其丑脚一門，則例兼丑旦，即崑曲中所謂『跋四花』，有時亦兼扮貧婆，如『天雷報』之張婆，『羊肚湯』之蔡婆，『扇墳吵嫁』之吳婆。或謂京剧中『天雷報』以丑扮張婆为特例，殊不知实为漢剧路子。而漢剧中老本子亦以丑脚戲保持較多，如『賣皮絃』、『浪子踢毬』、『如意鈎』、『忘八犯夜』、『天鵝嶺』、『何乙保寫狀』、『瞎子鬧店』、『打連厢』、『僧尼会』、『收痨虫』、『審陶大』、『高三上墳』、『兴隆鎮』、『廣平府』、『把總上任』、『打燒餅』、『龍鳳旗』、『花婆过關』之類，皆初期亂彈之常演剧目，在京剧中則早已不傳了。

漢剧之小生，其藝須兼文武，無專門之武生。自京剧的武戲傳入後，始有專演武生者，九夫以扮老嫗为專工，不分唱做。但窮形尽相之貧婆，則由丑扮，殆使符合『夫人』之旨吧（？）。

漢剧之声調，以西皮、二黃为主，其板式与京剧略同，但尺寸的快慢，則另有節拍。西皮調分正板（快者一眼一板，慢者三眼一板）、快板（無眼）、搖板（緊打慢唱）、流水板（板眼隨腔而定）、垛子（三眼一板者为慢板，二眼一板者为快板，一眼一板者为急板）、反調（即反西皮），二黃調分正板（三眼一板）、軟板（二眼一板或一眼一板，或作原板亦作二流或二六，与京剧的西皮二六不同）、搖板、馬蹄調、反調（即反二黃）、平板（即四平調，有反平板、老板头、黃板头、數板等分別），此外，有唱罗罗腔者（一名南罗，又名七句半）如『兴隆鎮』、『打麪缸』之類，則多为丑脚打諢之剧。又『打花鼓』一剧所唱小調为劈破玉及倒扳漿，而以合头作为花鼓本調，且仍为老路，增上了坏及醜

小姐，与京剧唱鮮花調不同。又漢剧以乾板作讚子，念撲灯蛾亦作讚子，皆似另具來源。

漢剧的伴奏場面，俗称家業，伴奏人名打家業的。其組織与京剧的文武六場相同，武場为鼓板(兼堂鼓)、大鑼、小鑼；文場为胡琴、月琴、三絃；其大、小鈸由文場兼司，小鑼則兼檢場，嗩吶笛子亦屬文場，吹挑子者(漢剧名長桿，另为一人。有時須用馬鑼，或另增一人，或即由小鑼兼代(如『捉痨虫』、『反西凉』等剧)。以前，鑼鈸的音响都很沉闊，嗣以大鑼改用京鑼、小鑼亦換較尖銳的一种，文場且加上二胡，武場加上梆、鈴，則顯为受了京剧的影响。

漢剧虽然不唱崑曲，但場面吹奏的牌子，却仍採用崑曲的舊套。嗩吶曲牌如新水令、步步嬌、折桂令、江兒水、雁兒落之類；笛子曲牌如湖歌、东坡歌、清江引、玻璃盞之類；絲絃曲牌如万年欢、白扇調、轉珠簾、小開門、鉄罗漢之類，他如上場引子用點絳唇，仙佛登場用粉蝶兒，飲宴用画眉序，讀信或寫信用一封書，設朝用朝天子或用傍粧台，行舟用六么令，發兵用一江風，坐帳用風入松，或用大開門，做動作用青板，其間大部与京剧相同。

中國戲曲舊有的規律，凡上演首尾完具之全本戲，上場之前，例有副末開場，說明全剧大意，謂之報家門，報完家門，本剧的脚色方能登場。散場時例为生旦团圓，向戲場四方作交拜狀，謂之送客。这例子，在清代全本崑曲中仍保持原狀，以後乱彈兴起，則所演多为零齣，故將副末開場改作跳加官，其扮相为相貂、紅蟒，戴白面五綹的面具，持牙笏，小鑼上，用夾層加官条子，向观众翻出『一品当朝』、『祿位高陞』等字句，然後从容走下。但一場戲既皆为零齣，当然尾齣不一定恰好是生旦团圓的場子，於是便用零碎脚色另外扮成一生一旦，出場向四方交拜，完成舊有的送客儀

式。这种搞法，京、徽、川、湘諸劇种都曾有过，尤其是唱庙台戲，如果上場無加官，散場不送客，便認为違反成例，观众一定要鼓譟起來。在乱彈劇中。用副末開場的向極少見，而舊日的漢調，却有这个成例，但名为報台或報場。比方『祭風臺』全本（即京劇『借东風』）其報場詞云：

漢室英賢，孔明过江激孫权。周公瑾鄱湖水战，諸葛亮舌战羣賢。蔣幹过江中計，曹操自殺水軍。孔明曹營借箭，徐庶兵逃潼關。黃蓋苦肉把粮送，龐統巧計献連环。祭風臺告星禳斗，華容道釋放曹瞞。孔明一气周公瑾，保刘备駕坐荆襄。來者刘玄德！（下。）

又如『青石嶺』，其報台詞云：

周氏家邦，北海起意乱朝綱。苏雲粧領兵大战，扫狼煙凱歌回邦。青石嶺王洪覆反，草桥關王孟歸降。刘文素文武举算，九天玄女歸天堂。來者刘文索！（下。）⑪

現在的漢劇，虽然已刪去这些繁文縟節，但在乱彈劇說來，漢劇既从楚調發展而來，这种報台或報場的形式，实相当古远。当崑曲由全本折为零齣而演出，虽有副末開場，但所報已非全劇家門，而成为一般吉慶的頌詞⑫。漢調老本，虽或傳自徽班，但可見乱彈流行年代之早，同時，也顯示出乱彈劇本身的变遷，也是先有首尾全本戲，然後折为單齣而演出的。

三、解放前後的漢劇

漢劇这一名詞的確立，大概是辛亥革命以後的事（一九一七年楊鐸著有『漢劇叢談』一書）。其發展情況，虽然是逐步前進，但到天春科班的成立，至『天』、『春』兩輩学生出科，已在一九二〇

年以後。这時候，漢剧藝人們，已有漢剧公会的組織，主持其事的即为傅心一（小玉堂），登記的会員，最多時達到七千人左右。到一九二六年大革命時代，且有了女演員参加，如張連生（藝名麒麟童）、黄大毛、黄小毛等。後來，又有了女子科班的設立，名新化班，学生俱以『新化』二字冠首。如新化叙（即小牡丹花）、新化龍等均为該班学生。当其坐科時，本为全部女性，或生或旦，不雜男性演出。迨一經出科分搭各班，男女合演的風气便很普遍地推行起來了。

在抗日民族戰爭爆發之前，漢剧曾有一度畸形的發展，那便是染上了机關佈景的連臺本戲之風，特別是一九三五年至一九三六年这个期間，如『薛仁貴征东』、『薛丁山征西』，一本連一本的唱个不断，有人認为这是漢剧的一条新路，其实却是漢剧的厄运。

抗日战爭爆發初期，一般爱國人士，都集中在武漢地區，分途進行抗敌宣傳。漢剧藝人由他們帮助之下，也組織起來，共成立了十个漢剧抗敌宣傳隊，分赴各处从事宣傳工作。武漢淪陷後，这十个隊一部分便到了四川，一部分則分散在湘鄂边境的各个据點，在这一時期，漢剧所上演的節目，大抵为表揚民族正气的舊剧，或取材現時鬥爭的時裝新劇。在漢剧言之，其服裝、動作，一向是規律化，而以表演歷史故事为主，一旦改作時裝演出，在当時只認作一种宣傳任务，並不會好好的研究它，因此，在形式上顯得很生硬。其实，漢剧有許多小戲，特別是丑脚和貼旦，其表情，動作都能反映現实，並非全無基礎。如果一律看成凝固化了，則未免阻塞了它的改進方向。

武漢解放後，漢剧藝人們的覺悟逐漸提高，一方面学習政治和文化，一方面鑽研業务，力圖改進。他們改編了一些具有封建毒素的舊剧，同時也配合当前任务而創作新剧本，如『血債血还』一

劇，便由於反映了現实鬥争，而獲得了廣大观众的欢迎。

㊀ 粟海庵『燕台鴻爪集』云：『京師尚楚調，樂工中如王洪貴、李六以善为新声，称於時。』（按此为道光八年至十二年——一八二八到一八三二年事。）又辛亥革命前漢剧伶工的会所，名楚班公会，亦由楚調而來。

㊁ 『雨村剧話』云：『弋腔始弋陽，即今高腔……楚蜀之間謂之清戲。』

㊂ 見楊懋建『夢華瑣簿』。

㊃ 見㊀。

㊄ 見道光二十五年本『都門紀略』。

㊅ 道咸以來『梨園繫年小錄』載：『光緒六年（一八八〇年）程長庚卒，年六十九歲。』据此，程当为嘉慶十七年生（一八一二年），道光二十五年（一八四五年）程尙只三十三歲。

㊆ 見『双梅影闇叢書』。

㊇ 見『富連成班三十年史』。

㊈ 陈彥衡『舊剧叢譚』云：『梨園老伶，念字多本楚音，而於陰陽平分別尤为清晰。』

㊉ 李斗『揚州画舫錄』卷五云：『梨園以副末開場为領班，副末以下：老生、正生、老外、大面、二面、三面七人，謂之男脚色；老旦、正旦、小旦、貼旦四人，謂之女脚色，打諢一人，謂之雜。此江湖十二脚色之院本舊制也。』

⑪ 見杜穎陶藏『楚曲』十种。

⑫ 見『綴白裘』每集卷首副末開場詞。

論長沙湘戲的流变

黃芝岡

一、清初長潭商帮發展和兩地崑曲盛行的大致情况

長沙湘戲原不是很適当的名称，湘戲原是它的專名，但因为湖南地方大戲更有衡陽、祁陽、岳陽、常德各剧种，都可以称湘戲，所以叫它做長沙湘戲。它是从萍鄉、瀏陽、醴陵等处移來，發展在長沙、湘潭兩处地方的地方大戲。長沙在明成化十三年（一四七七年）後，是吉王府所在的地方，長沙市的皇殿坪、皇倉街原是王府、王倉的舊基，四方塘是王府富春池的地點。明代的王府所在地也即是戲曲發展的地區。但当時長沙虽是个繁盛的城市，却不是商業都市，据『明史』『吉簡王傳』：『吉定王請湘潭商稅益邸租』，当時商業都市却是它的鄰縣湘潭。湖南从明崇禎十六年（一六四三年）張献忠取湖南諸府，清順治四年（一六四七年）清兵進取湖南，中經順治六年（一六四九年）、十年（一六五三年）何騰蛟、李定國兩度復國失敗，再加上順治九年（一六五二年）湖南的大旱災，湖南各府州縣連年遭受天災人禍，長沙、湘潭、衡陽各地更首当其衝。当時这些地方，亂後戲曲復原都不是很慢的。衡陽在明天啓七年（一六二七年）後，是桂王府所在的地方，刘繼莊是順治、康熙間人，康熙年代他晚年在衡陽寄居，曾在士紳宴席上听过当地藝人演唱崑曲[1]。湘

潭当清康熙元年（一六六二年），城垣还殘破不完，老虎跑到城裏伤害人畜；但到了乾隆四十八年（一七八三年），湘潭的老郎庙就已經在下三十都、後湖、烟柳堤建立起來了㊁。清乾隆二十年（一七五五年）時，揚州人江賓谷曾來長沙，並在常寧留居八年。他說当時長沙官場公餞湖南布政使楊廷璋，曾演出一齣叫『三多』的戲㊂。这戲在現在長沙湘戲戲目裏是沒有的。当時吳可堂寄居杭州，著太平樂府十三种，中有『三多全』一种，書首附演習条例和乾隆壬申（一七五二年）厲鶚的序，可以証明这本書刊行於江賓谷來湖南之前，而且所刊十三种戲也都是能供演唱的戲㊃。如『三多』即『三多全』，那麽，当時長沙官場演出的戲却正是当時杭州新出的一齣戲了。据長沙湘戲老藝人說，長沙在清康熙三年（一六六四年）即已有福秀班，这戲班的招牌在民國二十四年（一九三五年）前还一直保存在長沙老郎庙裏。又說，清康熙六年（一六六七年）老仁和班已在長沙成立，班裏小生喜保演『趕齋』、『潑粥』，杜三演『打獵』、『回書』，在当時都很有名。这說明当時長沙戲班是崑、弋合演，它和北京崑弋班是很相近的。又据老郎庙老文件所載，長沙三王庙、老郎庙原称梨園公所，成立於乾隆十六年（一七五一年）六月初九日，比湘潭老郎庙建立年代更早。当時藝人有陶相言、熊伯先、許若聖、張國相、盧文虞、高仁池、裴册翔、張弘仁、周玉成、魏之虎、黄正宗等，他們是那行脚色却已無从考知。以上这些說法虽有的得之傳聞，但和衡陽、長沙当時演戲情況以及長沙、湘潭老郎庙成立年代等記載兩相印証，是頗具可靠性的。

長沙的水碼头是不宜泊船的，因此各地商船都集中湘潭。湘潭沿江布列直街，城廂十總，城外十二總，船筏輻輳，成为一繁盛市場。客籍商帮，江西商人有吉安、臨江（清江）、撫州（臨川）三

大帮，臨江人做藥材，每年交易銀額可達八百万兩；吉安人做錢業；建昌（南城）人做錫箔；其他的江西商人做引鹽、油、廣、雜、銅、鉛、蠟、絲等生意。此外山西帮做匯票；淮帮做皮貨、汾酒、闘角、潞參；閩帮做烟草；苏帮做綢布；廣帮做銀朱、葵扇、檳榔等生意㊄。湘潭当明末兵乱，城、總本地人逃亡極多，清初江西客商大批移來，当時湘潭十家商店有九家是江西客商，因此，本地商帮和江西商帮久已存在尖銳的利害衝突。湘潭在恢復繁荣以後，本地、本省商帮和客籍商帮都時常在公所、庙台演戲，因此，不但本地戲班在城、總紮根，江西戲班也有時來縣城演唱。清嘉慶十四年（一八〇九年），本地商帮和江西商帮曾因利害衝突爆發为械鬥事件，这虽是商場競爭所形成的社会事件，但它的導火點却由於湘潭本地人看不慣外來的江西戲。那年五月初一日，江西帮接江西戲班在火神祠演戲，湘潭人看戲的在台下起閧，江西帮認为是最大侮辱。初四日，江西戲班在万寿宮演戲，万寿宮是江西会館，湘潭人看戲的又在台下起閧；这一回，江西帮不能忍了。初七日，他們在万寿宮設戲，引湘潭人來庙看戲，忽然將庙門緊閉，在庙裏举行械鬥，湘潭人被殺死幾十人。於是，湘潭人和商船上的湖南同鄉結合起來，把守水陸要地，見江西人即行殺害；江西人被殺死的，人數也大略相等。事後，滿清政府曾派人到湘潭查办此案，但結果却只是含糊了事㊅。如認为这時候湘潭戲班演戲情形也正和清康、乾時長沙戲班一样，重視崑曲的湘潭人看慣了本地戲班的崑、弋合演，对外來江西戲班的民間弋陽腔演出，自难免在台下起閧。因此，兩地商帮久存有的利害衝突却因看戲起閧爆發为械鬥事件。这虽是社会事件，我認为也同時可作为清嘉慶時湘潭城、總商帮演戲情形的具体證明的。

長沙本地商人除裝运穀米，很少到远处經商。長沙湖宗門一帶有很多鹽店，每年秋收後，長沙穀米堆積，淮商从漢口运鹽到長沙，再运米出湖南。其他如江西、山、陝、苏、杭、閩、廣等地商帮在長沙開行設肆，經商情况和湘潭大致相同㊆。因此，長沙商帮演戲情况也不会比湘潭落後。据老郎庙老文件所載，長沙当清乾、嘉時，藝人有趙常福、趙俊星、陈喜宗、刘賦齋等；演戲情况虽無从考見，但楊懋建在他的著作『夢華瑣簿』裏却提到他在道光十八年（一八三八年）遣戍辰谿時和長沙普慶部藝人曾猗蘭的一段因緣。曾猗蘭字瓣香，是当時長沙普慶部的名藝人，他所会的崑曲極多，同部崑曲藝人都不能及他。但他是从洪江到長沙來的，道光十八年他曾到常德元秀班演戲，同年中秋節後，他又回長沙去了㊇。这个人和常德戲的淵源是很深的，因为洪江是川、湘桐油出口的集中地點，洪江桐油必从常德出口。常德在明正德三年（一五〇八年）後，是荣王府所在的地方，它也是湖南崑曲的一个据點。長沙湘戲老藝人对大普慶班这个名称是不会很生疏的。他們說这戲班是清乾隆時的官班，官店前掛烏梢鞭、紅黑帽，气派和官衙一样；因此，他們說这戲班是从北京來的。这說法不見得很可靠。大普慶班名藝人还有小生熊慶麟。据長沙湘戲老藝人說，熊慶麟的崑曲本子如『絮閣』、『小宴』、『驚变』、『聞鈴』，一直到光緒年間，長沙湘戲名小生周文湘演唱崑曲，还拿它們作为眞本。

二、瀏醴農村高腔活動情况和它与江西戲腔的關联

長沙和湘潭戲曲發展進路相同，是無可否認的事。清嘉慶時，湘潭本地商帮重視崑曲，因此湘

潭人看不慣江西戲，从前述湘潭械鬥事件，可看出湘潭人在当時对外來的高腔、徽調演出是不很習慣的。高腔在江西都市、鄉村發展还是很早的事。臨川当清乾隆十八年（約当一七五三年）前後，農民在秋收後扛抬偶像，遊行城市，到夜晚在神祠通宵演戲，合計全縣一年消費，可值幾万銀子[9]。这時候臨川的戲是農村藝人在農閒時所学会的高腔，崑曲是不到这些地方來的[10]。贛西州縣城鄉也盛行迎神賽戲。瀏陽鄰縣万載，早年縣城隍庙新年演戲十天，四月十八日城隍神誕，神庙演戲到月底为止。万載鄉鎮如槠樹潭，八、九月間演唱神戲，農民借演戲通商；其他鄉鎮，或在八月演唱神戲，或在五月演唱神戲，或在五、八兩月演唱神戲；或是修建完功，向地方募捐演唱神戲，名『万人緣』[11]。湘东州縣如瀏陽、醴陵城鄉，迎神賽戲也和贛西一样。早年瀏陽縣城各庙宇，幾乎無日不輪流演唱神戲[12]。瀏陽鄉鎮市集神祠，每年都演唱神戲，地方沒有神祠就搭棚演戲，鄉下人借演戲賭博，或私宰耕牛[13]。这些州縣城鄉演唱神戲，替農村藝人開拓了廣大地盤，替農村高腔打下了深的基礎，讓当地農村高腔結合外來徽調在这些地方生根、發展並逐步提高演唱藝術，長期包圍崑曲所在的繁盛城市。

小縣的農村高腔結合外來徽調，它們在这些州縣城鄉怎样生根、發展並逐步提高演唱藝術，怎样長期包圍崑曲所在的繁盛城市，以及最後怎样進而攻陷这些城市，是应当提到瀏陽老案堂的苦战力鬥來作为具体說明的。如果你和長沙湘戲老藝人談長沙湘戲來源，他們一定会和你說，長沙湘戲从瀏陽老案堂『九条綱山打天下』開始，由藝人多年不斷努力，才打出今天長沙湘戲的完整局面來的。老案堂是瀏陽鄉鎮的巫神小庙，所祀的神叫福主，是一尊有头無身的神。老藝人說这神叫爛

神，即是湖南、江西、貴州、四川、廣东所通祀的儺神。这神在湖南原叫东山聖公。湖南更有一尊有头無身的女巫神，是巫師給人家衝儺所祀的主神，这神叫白氏三娘，实即是和东山聖公兄妹为婚的南山聖母。这兩尊儺神在四川叫師爺、師娘，在廣东叫东山神、罗夫人，它們和南方兄弟民族所傳說的伏羲兄妹是極有關係的[14]。瀏陽、長沙一帶叫一尊巫庙小神做一案，長沙东鄉的巫神小庙有清堂案、陈堂案等称呼，瀏陽人扛抬神像、旗、劍到家迎供，名叫接案[15]；因此这种儺神又叫案神，儺神小庙名叫案堂。早年江西萍鄉立春前一天，四鄉農民將所祀案神抬到城裏，等縣官接春後即抬向官衙、民戶逐疫[16]。清乾隆初年（一七四三年前），湖南醴陵農村藝人即自行組成小班，扛抬案神鬼臉到四鄉遊行演戲，还願的人家寫这种戲班唱戲，便連案神也接來供奉[17]。解放前，醴陵灯影戲班还供奉案神，凡人家供有案神小龕就是影戲班子，要还願的人家就可到他家寫戲[18]。清同治時，江西万載農村有一种木头人戲，名叫陽戲，用木头人充案神，也即用它扮演戲中人物；道、咸間貴州地方也有一种陽戲，但它却用人扮演神的故事，和長沙湘戲整本大戲相同；可見这种木头人戲，即是長沙湘戲整本大戲的早期面貌[19]。早年瀏陽農村藝人自行組成小班，隨同所供案神到各处遊行演戲，戲班到某村某家，神即到某村某家，也正和鄰縣醴陵早年情况相同，这种戲班叫案堂班。老案堂原是一所案神小庙，被当地各案堂班作为共同据點，像城市戲班用老郎庙做它們的公所一样。凡这類案堂班都由演員九人成班，演員的盔头、戲衣例由公家置办，網巾和靴子必由演員自备，所以这种戲班叫九条網巾，或叫做九老圖。这九个演員的脚色分配，計末一人、生一人、雜（大花）兼淨（紫臉）一人、跌（二花）兼武小生一人、丑（三花）一人、老（老旦）兼外一人、小生一人、

旦分正旦一人，做工（蹻旦）一人，能唱演十行脚色，能演出封神、目蓮、西遊、南遊、北遊、精忠等整本大戲和金印、白兎、投筆、琵琶等四大高腔戲。戲裏脚色太多就採用兼演、代演，如『盤河桥』由老旦代袁紹，由麴义兼刘备，由韓馥兼關羽；『西川圖』由老旦代刘备，由張松兼刘璋都是。龍套例由老旦、衣箱兼扮：老旦跑第一龍套，二衣箱跑第二龍套，把子箱跑第三、第四龍套。報子例由第三龍套兼演，他們叫『一槍、二馬（馬鞭）、三報子』。場面或用六場面，分掌鼓、大鈸、大鑼、小鑼、二絃、三絃；或不用三絃，並由大鑼兼大鈸，就只用四場面了。戲價是極低廉的，由演員、場面和老板四六分賬。上半年是農忙冷月，戲班要稍有積蓄，所以演員、場面只能分得四成；下半年九、十兩月是演戲旺月，称为九金十銀，場面、演員分得六成，如果演戲收入不錯，老板即使分得四成也有贏餘了。

案堂班的五箱——盔头箱、大衣箱、二衣箱、場面箱、把子箱——都不用大戲箱，却用罩皮篋簍，因为这類戲班專走山路，不走水路，用这种深盖篋皮的簍子比戲箱輕便，容易挑行远路。案堂班到晚近，已不用案神隨戲班了，每到一处，班名牌、老郎神、鍋盔飯甑由伙头前站挑走；其次是五箱，由管箱人自运；其次是演員、場面，其次是管事、老板，各携帶自己舖盖。它所走的地方，或从湖南醴陵东向江西萍鄉，再东向瀘溪、宣風、袁州（宜春）、分宜、新喻各处地方，再由新喻南向吉安，北向上高；或从湖南瀏陽过鉄山界，东向江西万載，由万載南向袁州（宜春），再东向分宜、新喻，南向吉安，再由万載北向上高，由上高西北向銅鼓，东北向高安（瑞州）、南昌，再东南向撫州（臨川）。它經由的區域是湘东瀏、醴和贛西許多州縣，地盤是很不小的。鉄山界又名

鉄樹關，在瀏陽东、万載西各一百二十里地，是湖南、江西兩交界的山險要道。山上有一座小庙，庙裏戲台靠西一面漆作紅色，靠东一面漆作黑色，紅的一面歸湖南界，黑的一面歸江西界。早年这座庙裏時常演戲，如果湖南地方禁戲，就將戲箱擺在黑的一面演唱，如果江西地方禁戲，就將戲箱擺在紅的一面演唱。据長沙湘戲老藝人說，瀏陽的高腔戲是从江西吉安傳到瀏陽來的。他們說，早年貴溪、弋陽一帶藝人多在吉安教戲；清咸丰時，瀏陽藝人才从吉安把高腔帶到瀏陽，長沙湘戲从老案堂發脈，就是这样來的。他們說，吉安在不久的時候，有三个守城班子，都是湖南戲班，但也有唱江西戲的江西班子同在城裏唱戲。吉安戲班也時常和湖南戲班合作，吉安戲和湖南戲時常同在一个戲班演唱。吉安戲班每年都到瀏陽接藝人，湖南藝人加入吉安戲班，也多有在吉安娶妻室，在吉安戲班当老板的。吉安商貨，在以前是鴉片和土產，但城裏的官家多，財主多，鄉裏的地主、紳士多。城裏唱戲，鄉裏地主、紳士轎馬進城，落官店看戲。看見有好的戲班就寫到鄉下去演，由祠堂出錢演戲。戲班在鄉下演戲，別鄉的地主、紳士也來看戲，如認为戲唱得好，在当地演戲完後就將箱担、舖盖搶接到自己村裏。唱戲的只管唱戲，連唱兩三天也不愁沒有着落，因为他們唱戲即不由祠堂出錢，他們也早向村裏邀好願戲，排好日期，一切都替你安置好了。江西人很尊敬長沙湘戲藝人，称他們做子弟先生。在十二月二十四日封箱戲唱完後，江西鄉下地主、紳士常接相熟識的長沙湘戲藝人到他們家裏过年，用小車來接舖盖，招待得十分周到。从長沙湘戲老藝人所口述的前面的一些情況，可看出長沙湘戲高腔和江西戲腔不但一脈相承，而且並無區別；江西人爱好長沙湘戲如同他們自己家鄉的戲，看待長沙湘戲藝人如同他們自己的親戚朋友。这可不是一件簡單的事，我

們不当隨意加以忽略。据贛劇老藝人說，在清光緒前（一八七五年前），贛劇原有三个活動地區：一个是以玉山为中心，活動在上饒、廣丰、河口一帶的玉山班，它是向浙江、福建、皖南一帶發展的戲班；一个是以樂平为中心，活動在鄱陽、餘干、浮梁、德兴、安仁、万年一帶的樂平班，它是向贛北、皖南發展的戲班；一个是以貴溪、弋陽为中心，活動在餘江、东鄉一帶的貴溪班，它比較接近撫州（臨川）、吉安，而且也应当是向这些地方發展的戲班。早年在江西戲班裏有一句『無貴不成班』的話，但自民國以來，貴溪班已不能自成一派了[20]。只是它在清咸丰時，却早由瀏陽藝人从吉安帶到瀏陽，替長沙湘戲高腔打下基礎。所以現在从贛劇裏面再找不着弋陽腔的主流面貌，但它却早走向長沙湘戲高腔裏來，開了个火尽薪傳的新的局面。

三、長沙湘戲高腔与明、清弋陽腔的血緣關係

案堂班在小縣鄉鎮演出，离不開賽神还願，因此，整本大戲就成了案堂班經常演唱的戲。凡是神庙新建庙臺，或是鄉鎮發生火災，被災人家答謝火神，或是鄉鎮發生疫病災难，一定要演唱整本大戲；鄉、鎮神庙每当五月、八月也常看鄉、鎮窮富，收成丰歉演三天、七天、十天、半月的整本大戲。案堂班在鄉鎮的演出時間經常是半天半晚，即从上午十二時開場演到晚間十二時終場；如演整本大戲，能演出二十四塊牌或三十二塊牌，即演出二十四折戲或三十二折戲，叫做一本大戲。如連演七天、半月就叫做七本大戲、十五本大戲。整本大戲有六种本子，不涉及宗教性的只『水滸傳』一种，其他五种都与神佛相關，如『封神傳』演子牙封神，『目蓮傳』演罗卜救母，『西遊記』

演唐僧取經，『南遊記』演观音得道[21]，『精忠傳』演岳飛升天都是。鄉鎮演这一類的整本大戲，戲台前欄干的短柱上必套上紙糊的鳥牛、白馬的头；每本戲第一塊牌一定是『天將定臺』，每天由一位扮天將的演員輪換登台，举行定臺儀式。『目蓮傳』的罗卜、『西遊記』的唐太宗、『南遊記』的观音、『精忠傳』的何立都有一段遊十八獄的相同的場子；『封神榜』的演出，凡榜上有名的戲中人物，在他們陣亡後必有个升天的过場，如『四帥升天』、『聞仲升天』、『五嶽升天』、『七煞升天』，由道童执引魂旛引他們到封神台去，最後是『子牙封神』，这些神又都要出場受封；『精忠傳』『岳飛升天』一折，当岳飛自刎後，扮岳飛的演員轉入後台，隨即更衣掛紅，紅袍夫子盔，由顯轎执事導行鄉、鎮，再回後台接演『遊魂飄蕩』、『东嶽还头』兩折。这類的演出方式，無不是宗教儀式和戲曲表演互相雜揉着的，不僅唱演目蓮才有許多宗教性的演出方式。整本大戲高腔是更接近農民好尚，更宜於野台演出的戲腔，它和一般高腔散戲唱腔是不全同的。長沙湘戲高腔散戲，包括『金印』、『白兎』、『投筆』、『琵琶』四大高腔戲，因早年城市戲班崑弋合演，受崑曲影响極大，顯著的例証是这一類的高腔戲用小鑼、小鼓隨腔演唱文戲，不重武工表演，却和崑曲一样重优美細膩的做工、舞蹈。但整本大戲高腔却用大鑼大鼓隨腔，重砍殺熱閙、武工表演的戲，因此一般人給这种戲腔來一个打大鼓的称号。弋陽腔在鄉鎮碼头演出，舊有規模原就是这样子的。这种高腔，唱詞多七字句，長短不受曲牌限制，但唱腔却依据曲牌，每一腔的結尾也都由後台帮唱。这种高腔叫漢腔，分大漢腔、小漢腔兩种唱口；腔調平直，不要小腔是它的特點。如就『封神傳』的戲腔加以說明，『比干挖心』用大漢腔，『斬三妖』却用的是小漢腔了。川劇高腔也有一种叫正漢腔的，是關羽一人所

用的腔，唱口平直莊嚴，和大漢腔大致相類。因此有人說漢腔是川、湘兩省高腔所通有的一种唱腔，和湖北漢調有密切關係，因此，他对漢腔來自江西弋陽就不免發生怀疑了。但早在清乾、嘉時，弋陽腔在湖北、四川原称清戲[二二]，叫清戲的弋陽腔是四川高腔的一种來源，也即是早年湖北戲腔所通行的唱口。漢戲老藝人傅心一說，他曾在民國八年（一九一九年）前後看过麻城高腔，高腔戲班名景雲班，所演的戲是『精忠傳』的『風波亭』。又如『赶齋潑粥』，在長沙湘戲裏用高腔唱，在漢戲裏用四平調，但早年在应山調（一种湖北戲）裏却又用高腔唱了。楚劇老藝人章炳炎說，民國十一年（一九二二年）前，湖北花鼓戲也一律用鑼鼓和帮腔，參加絃樂伴奏是以後的事。可知湖北戲曲發展的路原也有許多曲折，弋陽腔也曾有个時期在湖北戲曲裏發揮了極大的作用。因此，保存在瀏陽案堂班整本大戲裏的一种高腔也不妨有漢腔的称呼，且和湖北戲曲所原有的高腔也不妨是二而一了。

長沙湘戲藝人，凡是从木偶戲班出身的，或是从案堂班出身的都懂得很多高腔。長沙早年木偶戲唐万和班老板唐松林是有名的戲狀元；湘潭木偶戲班打鼓的易四駝懂得高腔戲最多。長沙湘戲藝人，如名藝人徐紹清等，凡是从案堂班歷練出來的人，他們对高腔戲和南北路戲都很淵博。長沙湘戲內行有一句通行的話：『若要飽，瀏陽跑；若要好，長沙跑。』因为从木偶戲目蓮班，老案堂九老圖出身的藝人，他們所接觸的戲比大城市名藝人多。更因为在小縣鄉鎮演戲，點戲的都不點名戲，要點冷戲，有許多在湘潭、長沙負盛名的藝人，一到瀏陽鄉鎮演戲，就經常被冷戲难倒，但当地案堂班却必須有办法克服这种困难，所以，凡是在案堂班唱戲的人就必須先具备什麼戲都懂和什麼戲

都能唱的本領。而且，老案堂这所案神小庙，它本身就是一所富於收藏的剧本倉庫。这案堂班的公所有一条很好的規章：凡是來瀏陽演戲的班子，無論是省內的或省外的，如果它戲摺子上有戲目是不經見的，就必須將剧本抄寫出來，献給案神，作为庙裏公產。因此，有許多外間不經見的高腔戲老剧本在庙裏都能找出，別州、縣許多藝人也大都不辞跋涉，到老案堂抄寫剧本。这些高腔剧本經过了很多年的積存，到今天，如果还能够接收整理这無價的宝貴遺產，就可以在那些高腔剧本裏替早从明嘉靖時（一五五九年前後）即遍布江西、兩京、湖南、閩、廣一帶[23]，經常在鄉鎮碼头演出，为村莊農民和江湖客商所爱好的弋陽腔清出一个头緒，來回復它当年的面貌。但在一九四四年日寇侵湘，蔣匪軍不战而退的時候，老案堂这所庙和很多年積存在庙裏的那些剧本尽都被过路日寇一把火燒乾淨了。从今天看起來，这戲曲的無比的災难，損失是無从計算的。虽說是到今天，我們还把握着流行在長沙湘戲裏的一些高腔戲，但就目前的情形看，如果不及早收拾，也快要成廣陵散了。長沙湘戲高腔是最接近弋陽腔的一种戲腔。和川剧高腔相比，它的韵味比較醇和，規律比較謹嚴，節拍比較分明，伴奏鑼鼓也比較清朗。簡單明瞭是它的特點，也即是它的优點；我們是可从这一优點来飽滿地發揮它所表現的戲中人的眞实語言和生動的感情的。滾唱是弋陽腔所独有的一种唱法。明嘉靖時，弋陽腔向西北流为樂平，向东北流入皖南变为徽州、青陽；从嘉靖到万曆，六十年來更普及皖南各地，变为石臺、太平等腔[24]。因此，这一帶的戲腔如当時所謂青陽時調、徽池雅調都有滾唱。明万曆時，弋陽、太平等腔滾唱，有流水板的称呼[25]，因此，滾唱在長沙湘戲裏面也被內行称为放流。滾唱在川剧高腔裏面是看不出痕迹來的。如果你請教川剧老藝人，他的回答是：

『用鑼鼓的重唱叫滾。』川剧的『滾』如指的是『重唱』，就当然不是弋陽腔的『滾』了。長沙湘戲高腔放流在一支曲牌裏是區別得很顯明的；而且它和明代、清初的弋陽腔的剧种，就用滾的規律看也可以看出它們的一脈相通。現在將長沙湘戲高腔『琵琶上路』的一支曲牌和明代、豫章、殷啓聖所彙輯的弋陽腔『趙五娘描寫眞容』，清乾隆間內府抄存的弋陽腔『琵琶記』殘本『五娘描容』裏的同一支曲牌加以比較㉖，來認識長沙湘戲高腔从弋陽腔一脈流傳的顯著痕迹：

明代弋陽腔	清初弋陽腔	長沙湘戲高腔
(新水令)	(双調新水令)	(三仙桥)
(唱)想眞容，	(唱)叫奴默地想親愁，	(唱)叫人暗地想眞容，
提筆未寫淚先流，	举筆未寫淚先流。	提筆未画淚先流，
要相逢不能够。		想眞容不能得够。
(滾)淚眼描來易，	(滾)淚眼描难就，	(滾)这正是，淚眼难描画，
愁容寫出难。	愁容寫更憂。	儀容画出來。
(唱)全憑着这管筆，	(唱)全憑着这管筆，	(唱)全憑一管筆，
描不成，	描不成，	描不成，
画不就，	画不就，	画不就，
万般愁。	他万般愁。	到有这万般愁。
(滾)伯喈夫！	(滾)解元夫！	(滾)伯喈夫！
陈留遭遇飢荒三載，	你在京中貪享荣華。	曾記得你起程時候，

你那爹娘双双餓死
那知道？
（唱）親死在荒圻，
要相逢
則除非是魂夢中有。

（唱）你親死在荒圻，
要相逢
則除非是夢魂中有。

妻子送你南浦分手，
何等言詞，
再三叮囑；
有官無官君要即早回头。
你的堂上还有一双爹娘。
想你的爹娘比不得別人父母；
可以比瓦上霜，
風前燭，
朝不能保暮，
暮不能保朝。
別人的爹娘不是老死便是病卒，
你我的爹娘双双餓死。
知不知？
曉不曉？
（唱）到如今葬至在荒郊曠野，
要相逢不能得够，
除非是南柯夢後。

長沙湘戲高腔『琵琶上路』用『琵琶記』原曲牌双調引子胡擣練的前兩句做引子，以後是兩支

是三仙桥还只是三仙桥，一支念奴嬌，恰和琵琶記原曲牌三支三仙桥安置的地位相等。前面所引的三仙桥还只是『琵琶上路』第一支三仙桥的前半支，却恰当前引明代、清初弋陽腔新水令整支曲牌。以後的半支『三仙桥』，在明代、清初弋陽腔却屬於另一支曲牌，在明代弋陽腔是駐雲飛，在清代弋陽腔是駐馬听。粗粗看起來，好像是長沙湘戲高腔曲牌和『琵琶記』原曲牌更接近一些，但从弋陽腔的規律看，明代、清初弋陽腔所用曲牌既大体从同，長沙湘戲高腔却反和弋陽腔离得比較远些了。明、清弋陽腔用新水令，長沙湘戲老藝人却認为这支曲牌还当用三仙桥；他們說，唱新水令反有問題。他們这种說法却能使長沙湘戲高腔和明、清弋陽腔唱腔不只是离得比較远，而且还有時不能相通。因为，明、清弋陽腔对这支曲牌用新水令唱是应当沒有問題的。只是，長沙湘戲高腔是应当以明、清弋陽腔舊規律为依据的。如果应当这样，長沙湘戲高腔唱腔既經过了長時期的演变，並由於以前自私藝人『埋鷄头』的惡習——即將戲本上曲牌用墨塗去，傳給学徒，只教他們怎样唱，不讓他們知道所唱曲牌是什麼，把曲牌当作秘傳，造成了長時期的曲牌損失，我們对高腔唱腔、曲牌就还当从現有基礎仔細爬梳、对勘，依明、清弋陽腔舊規律深下工夫，來顯出長沙湘戲高腔的早年面目，只根据現有基礎來怀疑过去唱腔是値得再考慮的。我們如先肯定这點，就也应当肯定長沙湘戲高腔『琵琶上路』是更接近明代弋陽腔的了。像『伯喈夫』下的一段滚，長沙湘戲高腔更拉得長了，但它是从明代弋陽腔蛻化出來的，却顯然可以看出。只是現在長沙湘戲藝人却只承認这一長段滚唱是这段曲辞的滚了。他們的理由是『凡放流，一定要爆尖』。爆尖像『伯喈夫』、『老公婆』、『五娘兒』、『蔡伯喈你这乔才』一類的叫头，这东西可能是滚的起头，但不能当它是一种規律。長沙湘戲藝人

把爆尖認为是滾的規律，这就可以知道，不但是弋陽腔曲牌在長沙湘戲高腔裏多被以前的自私的藝人給『埋』掉了，連滾唱的原有規律在長沙湘戲藝人的認識上也開始模糊起來了。而且，長沙湘戲更有一种叫安柱头的滾唱。柱头是指某些曲牌的腔，在某些曲牌任何一腔前面，如青衲襖、紅衲襖兩曲牌各有五腔，只要腔不增減，在任何一腔前面都可隨意加使腔調，安上一長段滾唱。像『琵琶上路』裏『趙氏女，离故鄉……』一段長滾，就是安柱头。所以，長沙湘戲藝人既承認加長了弋陽腔原有滾唱那一种爆尖的滾叫放流，而且，还加上一种可由藝人在某些曲牌任何一腔前面隨意加使腔調的安柱头的滾唱，这对於長沙湘戲高腔的滾，却可称是發展了弋陽腔原有規律的一种滾唱，因此，長沙湘戲高腔也成了更富於民間性的一种弋陽腔了。

清同治前，長沙有小普慶班、老同慶堂並駕齐驅，仍可称是崑曲全盛時代。湘潭在当時也仍然重視崑曲，不能和長沙例外。但長沙戲班早在清康熙時即已是崑、弋合演，我們就不能把这時候長沙、湘潭所演唱的崑曲和高腔截然分開，在当時，像金印、白兎、投筆、琵琶四大高腔戲也和崑曲一同演出，因此，有許多崑、弋做派还保留在四大高腔戲裏。最顯著的例像『打獵』、『回書』，咬臍郎的許多身段就都是当時崑、弋的舊有規模；其他像『搶傘』，生和旦的一些身段也比其他剧种來得洗練，可知它包含了更多的崑曲成分。長沙湘戲高腔『青袍記』，通称『明月堂』，演梁灝不服老的故事，『不老誇才』一折，和明代福建、建安熊稔寰所彙輯的弋陽腔本全同㉗，到今天也还是長沙湘戲所常演的高腔戲。这折戲的排場、身段全和崑曲規模相同，因此，長沙湘戲藝人說这折戲原是崑曲，到後來才改成高腔，但这折戲在明代早有了弋陽腔本，便不能說它是到後來才从崑曲改

成高腔戲了。早年長沙湘戲名藝人胡普臨，在这折戲裏演董年伯最有名。胡普臨是从福臨班出科的藝人，福臨班是小普慶班春字輩姚春芳所教成的科班，因此，这折戲是从崑曲班裏傳出來的高腔戲，可不必再怀疑了。長沙湘戲有許多崑曲、高腔相間演出的戲：如『百花記』的『贈劍』一折用高腔，『斬巴』一折用崑腔；如『魚籃記』、『双包案』、『鬧天師府』、『中途分別』等折用高腔，『追魚』一折用崑腔。因此，長沙湘戲藝人称这類崑腔戲做低腔，称这類崑曲牌子做低牌子，跟相間演出的高腔戲和高腔牌子區別開來，到後來，对一般的崑腔戲也都叫它們做低牌子戲了。从後來崑曲在高腔戲裏的附庸地位也可以推想当年高腔戲在崑曲裏的附庸地位。但当年在崑曲班裏和崑曲一同演出的高腔戲全都是衡陽戲、祁陽戲和桂劇所通称为要高腔一類的戲，是只用小鑼鼓，不用走陣、破把的文場戲，和案堂班在小縣鄉鎮經常演出的整本漢腔大戲是不相同的。

四、農村高腔与徽調結合和大城的最後夺取

案堂班的農村高腔結合外來徽調，長期包圍崑曲所在的繁盛城市，它們最後進而攻陷这些城市，却还有个外在因素。因为这变化發生恰当咸丰初年（一八五一年後）。咸丰二年（一八五二年）太平軍由廣西入湖南，破醴陵，攻長沙，下岳州。咸丰四年（一八五四年）太平軍又連破岳州、湘陰，並由靖港進攻湘潭。这時候，曾國藩靠湘潭为餉源，在湖南办团練，練水師，徵租筹捐，大肆搜刮。湘潭知縣孫坦，竟因向商帮派捐，得到三品職銜和幾十万的私財[28]。曾國藩所練水師在洞庭湖大打敗仗，曾國藩投水自殺不死，太平軍乘勝襲入湘潭，湖南進入鏖战時期。当時長沙、湘潭

商家大受战争影响，城市崑曲戲班營業自难免因此不振。但当咸丰十年（一八六〇年）湖南粗定後，官場演戲仍很盛行。当時辰沅道翟浩，因軍功由臬司署湖南巡撫，接印後三个月內，每天在衙門裏演戲，他的官竟因此被参掉了[29]。同治三年（一八六四年），曾國荃等打開了南京城，湘軍將士飽掠回家，更終日賭錢唱戲，誇賽豪侈[30]，此時長沙的仁和班、老太益、老五雲、清華班、福臨班和湘潭的老永和、春和班便都和雨後春筍一样，一齐兴起來了。这時候，舊有的城市崑班藝人經过一番离乱，既一時供不应求，外圍的小縣農村藝人，就从此乘虛而入；於是農村高腔結合外來徽調，竟反客为主，夺去了崑曲的地位，上述这些戲班都一律唱高腔、徽調，崑曲在这些戲班裏已不再佔主要地位了。

徽調在長沙湘戲裏，人称南北路戲，又有人称为漢戲。但当時長沙湘戲是还沒有南、北路戲的称呼的，像『大長生樂』、『偸鷄』一類的徽調戲当時全称安慶調，到後來才改称南路。『水淹七軍』、『龍虎門』等嗩吶二黃戲，是長沙湘戲的重點戲。在以前，可称是別的地方剧种都唱它不过的戲。周信芳先生的『路遙知馬力』原是徽班的戲，但長沙湘戲藝人却能演这齣戲，而且唱、做也都还不弱。其他像『探親家』、『打花鼓』一類的戲和『王祥弔孝』、『李大打更』一類的罗罗腔（七鎚半）在長沙湘戲裏原都叫做吹腔。長沙湘戲更有一些老戲，原屬於清乾隆時安慶花部。像『困曹府』和『鬧街盤殿』，原是清乾隆十四年（一七四九年）前安慶花部大戲『肉龍头』的零折戲，現在浙江金華婺剧还能演『肉龍头』，零折戲『大盤殿』的演出也正和長沙湘戲一样，徽戲是金華婺剧的本工戲，可知这兩折戲是很早就从安慶花部傳到長沙湘戲裏面來的[31]。像『把總上任』，

即『揚州画舫錄』的『毛把總上任』，当時是揚州春臺班廣东藝人刘八擅長的戲，綿春班的某丑也能演这个節目，可看出当時廣东本地班和安徽、湖南戲班原有深的淵源㊂㊀。像『攔馬』，演焦光普、楊八妹的故事，这戲即『綴白裘』十一集所收的乱彈腔『擋馬』，它在『綴白裘』裏即全是用披子唱的，是一齣很老的乱彈戲。像『如意鈎』，是清乾隆三十九年（一七七四年）後北京萃慶部王中官擅長的戲；『鎖雲囊』（長沙湘戲一名『悶香樓』），是同時北京宜慶部彭万官擅長的戲。这兩齣戲在当時原应当是秦腔戲，但經过乾、嘉間北京徽班雜奏秦腔，並翻製、演出秦腔剧本的一時風气，这兩齣戲却成了徽班的戲，並傳到長沙湘戲班裏來了㊂㊁。从以上所述，可知安慶二黃是長沙湘戲南、北路戲的主要根源。長沙湘戲和漢戲接觸的机会很少，長沙湘戲高腔到湘陰白水为止，再無法向北發展。岳陽戲叫巴湘戲，又叫下路戲，岳陽戲叫長沙湘戲做上路戲，岳陽戲只能向北或是左向常德，右向宝慶發展，不能回顧長沙。岳陽戲『三打嚴嵩』，鄒应龍用小生扮，走的是漢戲路子，和長沙湘戲用靑鬚扮的路子不同。岳陽戲和漢戲淵源是很深的。淸嘉慶前，湖北通城藝人李翠官在岳陽学徽戲，並在岳陽楚玉部演戲；出名後到漢口荣慶部搭班，和当時安徽藝人臺官同負一時盛名㊂㊃。又据漢戲老藝人傳心一說，余洪元的戲是从岳陽戲班老生賀四学的，到後來才改戲腔。不过也不能說長沙湘戲和漢戲就全無淵源，像『刀劈五虎』，早年長沙原沒有这齣戲，它的來源是从漢戲傳过來的；只是說長沙湘戲南、北路戲原都从漢戲傳來，在这一類的情况下却还是無从推断。但从以上所述，已可知長沙湘戲南、北路戲來路是相当远的；它以做工、武剧見長也正和農村高腔一样。因此，農村高腔和南、北路戲各自發揮長处，竟成了当時長沙、湘潭城市演戲的新生力量了。

五、太平軍失敗後長沙湘戲的新局面

从戲曲的進路說，長沙湘戲向崑曲所在的繁盛城市進攻，应当是經由湘潭才到長沙來的。平時長沙湘戲名角，大都先在湘潭演出，經过一番歷練，如鍾林瑞、孫福臨、梁荣勝都是先由湘潭到長沙，然後才出名的，由这一類的情況就可以作为証明。但从攻陷这兩个城市的時間說，長沙湘戲攻入湘潭，即同時攻入長沙，是同時在乱离初定，大城市急待繁荣的時候，乘崑班的供不应求，攻入这兩个城市來的。長沙湘戲从老案堂經由湘潭，在湘潭、長沙兩个城市同時奠定根基。当時長沙城裏新添了許多勳家，和地方豪紳結成了官僚地主的强大勢力，地方官仰他們的鼻息，經常和他們交往，当地富商大賈更好結交官、紳，並走向豪紳地位。在勳家从南京飽掠回湘，長沙商場日趨活躍，勳家、豪紳大量資財湧向土地的時候，地方的經济力量都操在勳家、豪紳、富商大賈手裏。因他們和地方官勾結往來，宴無虛日，宴必演戲，長沙湘戲在这样的經济情況下，約从清同治四年（一八六五年）到宣統三年（一九一一年），四十多年光景，步入了营業兴盛時期。当時長沙湘戲藝人新从小縣農村走向省会，对戲曲藝術認真鍛鍊是他們原有習慣，到長沙後，更因为和崑曲班子引起营業競爭，以及和崑班的藝術交流，提高了原有的演技和演出風格，因此，長沙湘戲藝人，更一時人才輩出。

这時候，長沙城市原有戲班除大普慶外，更有小普慶班和老同慶堂。据長沙湘戲老藝人說，这兩个班子远在清道光時就已經先後起班，但有的却只說清同治時这兩个班子早已經有了。它們和大

普慶班原都是崑曲班子，在当時有『三班三馬』的称号，但这兩个班子却因为这時候崑曲已逐漸不为時尙，除演唱崑曲外漸兼唱高腔、徽調，因此，小普慶後期和同慶班都出了一些高腔、徽調的名角。仁和班是長沙湘戲最老的乱彈戲班，淸華班是稍後起的班子；老泰益、老五雲是長沙湘戲最老的乱彈科班，福臨班是稍後起的乱彈科班；它們所唱的是高腔、徽調，崑曲虽偶一演唱，但在这些戲班裏已不成重點戲了。老泰益和小普慶先後同時，老五雲起科時隔現在也百多年了，長沙湘戲老藝人的說法虽不尽可靠，但这兩个科班是不会更晚於同治四年（一八六五年）的。当時这些戲班初从小縣農村來到長沙，旣恰当乱离初定的時候，戲班行头都只能沿用布質。到稍後，才跟隨城市原有戲班同慶班改用呢質行头。到後來仁和、淸華兩班經当地官、紳、商賈支持，都改用緞質行头，班裏角色也都日見齐整，但老泰益行头、角色却一直难和兩班相比。直到它改名泰益順（新泰益）後，更不免相形見絀，因此，当時長沙市民竟譏称为『泰益儍』（意义和孬字同，比儍字原义較廣）了。

当時地方官僚愛好長沙湘戲，被人傳說的人有王文韶。王曾由左宗棠的荐引升任湖北按察使，在同治十年（一八七一年）由湖南布政使署湖南巡撫，同治十一年（一八七二年）实授湖南巡撫，光緒二年（一八七六年）入京，任兵部侍郎、軍机大臣。当時王的遷升和他同長沙勳家交往密切是分不開的；便因他和長沙勳家交往密切，經許多傳說証明他是当時長沙官場对長沙湘戲的支持力量也不为無因。稍後有廣西人張培仁，曾在湖南做过道臺，到後來在長沙置有產業，成了官僚地主。在他的大公館裏有一座戲台建在池塘上面，三面环水，座客隔水听戲，也可見当時官僚、豪紳宴客听戲

的侈靡情形。更有叫吳六哈的，他原籍是紹兴。父親是廣西大幕，因湖南地價低廉，在湖南買田落業。吳六哈名少雲，捐了个道臺的官。他將父子做官的錢都花在演戲上面，因此，他成了長沙湘戲好尚的有名人物。長沙人叫呆做『哈』，他的眞姓名反因此被埋沒了。当時長沙湘軍將士府第，像曾國荃家、楊岳斌家、楊玉科家、席宝田家、李朝斌家都經常宴請官紳，演唱長沙湘戲。楊岳斌家是当時長沙最有錢的勳家，老五雲班就由他一家支持，到五雲班後一科才改由福臨班教師姚春芳接管。如果說当時長沙勳家已開始代表当地封建势力侈靡、腐化一面，当時長沙豪紳却代表当地封建势力頑固、惡化一面。当時長沙眞可算是豪紳世界，有名的像王家、葉家、楊家全都是强有力的紳家。王益吾是長沙的大地主，葉德輝家由商入紳，他兩人在戊戌政变時即代表湖南的頑固力量。葉德輝叫葉四麻子，楊鞏叫楊三豹子，当宣統二年（一九一〇年）長沙搶米風潮發生，王益吾和『葉麻、楊豹』又同是反人民的主導势力。王家、葉家、楊家和其他豪紳家裏都經常演唱堂戲，結交勳家、官府。当時勳家和豪紳公館，在各家堂屋前面，長沙人叫『过庭』的地方，都可搭好、拆卸成为臨時戲台，供家人戚友喜慶節日開宴演戲。各家东、西花廳，也都可搭好、拆卸成为臨時戲台，供接待官場大小宴集演戲。当時長沙湘戲有名戲班如仁和、清華，新置的行头、戲箱是經常輪流寄放在各家的；各家也經常拿出私財替有名戲班添置行头，因此仁和、清華兩班行头，便漸由緞質顧綉趨向平金了。在光緒二十年（一八九四年）後，長沙仍通行制錢。当時唱堂戲一本，戲價制錢六吊，約可買米兩石至三石，共演出四齣正戲，兩齣雜戲，够演出一个晚台。如果唱整本戲，就由下午三點唱到晚間十二點，戲價是制錢十二吊，所演的仍多是零折的正戲、雜戲。如果有家人

戚友要尽情娛樂，就演唱一本半，由午十二時演到晚十二時，戲價是制錢十八吊。他們將大部時光經常都花在看戲取樂上面。稍後到光緒末年，長沙勳家、紳家大半日趨沒落，虽說这些人家已难和往日相比，但排場却仍和往日一样，宴客、演戲全都不能省減。於是有的人家前廳進戲箱，後門出衣箱，將衣裳当錢清付戲賬。葉德輝等豪紳更想借戲班來開闢新的財源，他們当光緒三十年（一九〇四年），由多人合投一筆資本，並利用官府、豪紳压力邀集同慶、仁和、清華三班名角合組春臺班，角色齐全，行头富麗，更極一時之选。於是，王益吾称王湘綺的文章是春臺班，也可見这班人对当時新組成的戲班的志得意滿。因此，寿星街周慕蓮堂的周笠西，这一位老紳士对紳家演唱堂戲竟發生反感了，他在他家花廳裏立了一塊『此屋永远不許唱戲』的石牌。但从反面推斷，却也正可說明当時紳家演唱堂戲的風靡一時了。

当時長沙商場，只銀樓余太華是江西有名富商，江西客商已不佔主要地位。形成商業經營主要力量的大商家要數苏帮（南帮）、徽帮，这兩帮的商人掌握了長沙的錢業、鹽業、綢業、典業，和官府豪紳換帖、联姻，互相勾結。豪紳葉德輝的父親曾歷任錢業会館首士，並掌握綢業会館和苏州会館；王益吾曾做过江苏学台、南菁書院山長，江苏籍藩、臬班的湖南官僚多出自他的門下：因此，王和葉联合起來，在戊戌政变後，从經济、政治兩方面造成了湖南豪紳的强大势力。江苏藥商劳九芝堂，因他家出了一位举人叫劳鼎丞，也已經是商兼紳了，但他家的劳大合子却又是長沙湘戲好尙的有名人物。当時更盛行捐官，於是徽、苏兩帮商人子弟，剛离襁褓就已經捐了个紅、藍頂帶。这些人虽不直接干預地方政治，但紳、商兩字却終是分不開的。因此，長沙有名錢商、典商像

休寧汪仲高家，有名的鹽商像南京楊南容家都結交官僚、紳士，並時常在家裏演唱堂戲。清光緒三十年（一九〇四年）十月，那拉氏『万寿』，錢商、典商、鹽商更各在皇殿坪搭一座戲台，中間的一座台由仁和班演出，左右的兩座台，一由清華班演出，一由春臺班演出。等戲演到中途的時候，將鑼鼓都停下來，三座戲台在同一時刻演唱对台戲『水淹七軍』。我們是可以从三戲班的脚色分配來檢閱当時湘戲靠唱（生角）、花臉、小生各行名角的完整陣容的。清華班由李桂雲扮關羽，王春泉扮周倉，李芝雲扮關平，秦慶廷扮龐德；春臺班由柳介吾扮關羽，夏胖子扮周倉，金清元扮關平，姚兴雲扮龐德；仁和班由盛楚英扮關羽，張穀雲扮周倉，慶玉扮關平，李蘭生扮龐德。这三份戲單無論是那一份在当時都可極一時之选，这工力悉敌的对台演出真可使一時台下观众目迷五色了。

長沙城是一座东西五里、南北七里的城，小西門內的坡子街是長沙城最繁盛的商業區，这地方有一座火神庙叫乾元宮，市民通称火宮殿。長沙城地小人稠，很容易發生火警。城內外如發生火警，不管成災与否，必由被災人家出錢，或由街坊湊錢唱戲，答謝火神。因此，这庙裏經常有戲，說書人和小攤販也經常在戲坪裏作場、营業。当時火宮殿說書人有一位叫斷喉嚨的还很著名，所以有許多遊閒市民也經常把火宮殿当他們消閒的地方。長沙城裏的商帮会館像典業的上元会館、錢業的福祿宮、江西帮的万寿宮，每年都經常演戲。行会祖師庙像泥木行的魯班庙、屠行的三聖殿，每年神誕都演唱寿戲。神庙像左伯侯（長沙城隍）庙、定湘王（善化城隍）庙、天符宮、玉泉山、李真人庙，除每年神誕寿戲，經常都演唱願戲。凡是庙台有戲，早一天台前柱上一定有紅紙条通告看众，上寫：『某月某日，信民某敬献古文一部。某某班早台。』或是午台、晚台。古文一部通称一本

戲，包括一齣開台戲、兩齣正戲和一齣雜戲，每唱完兩齣戲有一段休息時間，叫腰中鑼，也即是全班人在台上吃飯的時間。早台是午前所唱的戲，午台是午後所唱的戲，晚台是夜晚所唱的戲，除了整本大戲每天連唱二十四塊牌或三十二塊牌和鄉鎮演出一样，演唱早、中、晚台散戲都以一本四齣为準。因此，長沙市民每天从早到晚都可到城廟內外各庙自由尋找爱看的戲，或到紳商公館戲台左廟找堂戲看。市街上有許多賣檳榔的攤販，他們每天向戲班打听第二天的庙戲、堂戲，預將演出地點、班名、戲目寫好在水牌上，第二天攜帶在攤担上供人閱覽，你如果要选擇你爱看的戲，向攤販買一口檳榔，就能够看一次水牌。因此，当時長沙市民对長沙湘戲都有癖好。当時老泰益班，班裏角色不多，只靠把何湘南（湘南麻子）、小生陈如瑞經常演出『楊滾教槍』、『轅門射戟』兩戲。因此，長沙市民編成謠諺說：『众位先生慢慢吃，吃飽飯來看泰益；不是楊滾教槍，就是轅門射戟。』这謠諺是譏嘲老泰益的，但同時把这些市民的遊閑情調也寫在裏面。当時長沙街头巷尾，常有許多市民，一面走路，一面哼唱幾句戲詞，名叫唱蝎蚤戲。他們說：『学得三句戲，風流半世。』可知当時長沙市民游泳在長沙湘戲的海洋裏，有許多的人竟有些飄飄然了。

清光緒十八年（一八九二年），長沙城同慶、清華、仁和、五雲、老泰益、新泰益六班議定条規十条，呈長、善兩縣立案勒石。光緒三十四年（一九〇八年）十月，載湉和那拉氏先後死去，長沙禁百日演戲作樂。宣統元年（一九〇九年）春天，長沙城仁和、慶華、春台、仁寿、同春五个班子向官廳联合呈請復業，維持藝人生計，当時五班藝人人數合計約有六百多人。前後十八年來，長沙城戲班变遷情形，大略可見[35]。当時長沙科班除五雲、泰益，更有光緒二十六年（一九〇〇年）

起班的三元科班，產生了不少的新的藝人。三元科班也走長、潭鄉鎮；其他走外縣和鄉鎮的科班，在当時有慶升科班經常在長、潭、衡、醴一帶鄉鎮演出，有鳳鳴科班經常在平、瀏、醴一帶演出，有普雲、清華、詠霓三科班在瀏陽演出，有同升科班在攸縣演出，也產生了一些新的藝人。当時長沙藝人說：『湘潭高腔当飯吃。』長沙湘戲在湘潭盛行情况也可想而知。長沙鄉、鎮演戲，在当時也不讓省城。当時省城各班，每年正、二、三、四、五、八、九、十各月称为营業旺月，除在省城演戲，也同時被四鄉邀請下鄉演戲；六、七、十一、十二各月称为冷月，只能在省城演出堂戲、会戲和各神庙的庙台戲。可知每年旺月下鄉演戲也是当時省城各班極重要的营業重點。長沙湘戲戲班專靠演唱堂戲，是还沒有最大可能步入营業兴盛時期的，我們不能忽略省城庙戲，尤其是旺月鄉鎮演戲所取得的大多數市民、農民羣众的支持。同時，長沙湘戲藝人的藝術成就是隨時都受到这些人的嚴格考驗的，要他們全批准了，才能够打開碼头。因此，当時長沙湘戲藝術不但走向提高的路，而且走向普及的路，在这种情况下，它成了唱做兼备，形神俱完的地方剧种，把生活和藝術很好的結合起來。長沙鄉鎮農民和丁字灣的石工，对戲曲在鄉鎮演出，要求是十分苛的。一齣戲的演唱，有一點欠周到，第二天必再點再演，要一直演到完全滿意为止。丁字灣某年演『吳漢殺妻』，吳漢用劍割下蘭英首級，却不曾在靴底上擦去劍上的血。又一次演『樊梨花鬧營』，貼旦在台上梳头，把含在口裏一綹头髮放下，不曾向地下吐一次口沫。台下看众都不通过，第二天再點再唱，一直唱到做出这些小的動作为止。農民和工人看戲，对演員的嚴格要求大都是这一類的。这不能輕看它，認为是不重要的小節，因为这小節是生活的眞实，是从实生活裏体現出來，通过演員技巧才表現在

戲台上的东西。長沙湘戲不流於形式主义，和它在鄉鎮演出所身受的这些教訓是分不開的。

六、長沙湘戲脚色分類和名脚名戲的簡略介紹

長沙湘戲十行脚色分類，是根据漢戲來的。但通常內、外行都用头牌、二牌、老生、小生、大花、二花、紫臉、三花、正旦、蹻旦、武旦、婆旦等称呼長沙湘戲各行脚色，不依照長沙湘戲十行脚色分類称他們做一末、二淨、三生、四旦、五丑、六外、七小、八跌、九老、十雜。長沙湘戲十行脚色分類是非常不合理的。如一末是头牌生角，六外是二牌生角，三生是唱工生角，二淨是紫臉，八跌是二花，十雜是大花，除四旦、五丑、七小、九老和漢戲分類相同，此外都是隨便安的。我曾問过幾位長沙湘戲老藝人，他們都只說習慣上好像不能推翻；而且長沙湘戲十行脚色，生、淨各分佔三行，旦和丑却只佔一行，从長沙湘戲重視生、淨歷史戲看，这分類又可称是頗適当的。我認为長沙湘戲十行脚色分類是後起的，它和長沙湘戲脚色原沒有眞的血緣。它把漢戲八貼改成『八跌』，不但改得十分勉强，而且毫無根据。这种分類不过是長沙湘戲藝人不甘落後，以为漢戲有十行脚色我們也应当有，到晚近才牽扯附会，編出个長沙湘戲十行脚色來和漢戲媲美。我們是無法作为根据說長沙湘戲由漢戲脫胎而來，更不能說長沙湘戲脚色分類原和漢戲一样分成十行，原是依十行脚色分類來称呼長沙湘戲各行脚色的。因此，我不想根据十行脚色分類來說明長沙湘戲各行脚色，因为更实际的分類是应当根据內、外行通常的称呼來分析和證明，才能对長沙湘戲各行脚色有更明確的印象的。

長沙湘戲唱工生是清同治間城市崑曲戲班兼唱乱彈時期所產生的一种脚色，当時从小縣、農村到長沙來的長沙湘戲班子只有靠把生，但行話却称做靠唱。靠指靠把，唱指唱工，因为長沙湘戲生角，在稍前，靠和唱是分不開的，但靠是主，唱是輔，这脚色是必須做、唱兼全，且必須以做工見長为条件的。靠把指紮靠、破把，实指一切文武做工。長沙湘戲生角依做工分類，又分成头靠（大靠）、二靠兩類；头靠和正末相当，二靠和副末相当。这分類是很嚴格的。像紅生關羽，必須歸头靠生唱。像『九龍山』，岳飛是头靠，楊再兴是二靠；『黃鶴樓』，刘备是头靠，魯肅是二靠；『羣英会』，諸葛亮是头靠，魯肅是二靠。如果有專工头靠的著名生角演二靠戲，或是有專工二靠的著名生角演头靠戲，不管你名声多大，台下看众是一定不許可的。長沙湘戲生角演技，除靠把、唱工，更标出死戲、醉戲，行話叫『靠、唱、死、醉』，或有叫『生、死、醉』的。死戲、醉戲可称是長沙湘戲生角的特种做工戲。醉戲像『醉寫嚇蛮』、『張松献圖』；死戲像『孔明拜斗』、『孟良盜骨』：都各有它演技上的特點。長沙湘戲头靠生角老宿当首推姜鍾雲，他是从老五雲班出身的名藝人，和他先後同時的头靠生角有同慶班的張慶青、盛慶玉、楊慶美、王慶福，当時人称『四磬撞一鐘』。到現在，他死去已五十多年了。从長沙湘戲老藝人口裏談到他的演技和地位，他是可称为長沙湘戲的程長庚的。从新五雲出身的李桂雲（大桂）是姜的学生，他是清華班的头靠生角，靠、唱、死、醉兼工，和仁和班的头靠生角，以介口（念白）著称的柳正雲（介吾）到今天如不曾死，也都是九十多歲的人了。盛慶玉即盛楚英（盛滿），他後來和柳介吾同在仁和班，他是以醉戲著称的头靠生角。当時二靠生角，仁和班有吳藻臨（吳滿），他是从福臨班出身的名藝人，以做工戲見称於時；

清華班有言桂雲（小桂），他是以『雲遮月』的嗓音被人称为『南叫天』的：他兩人到後期同春班時代却都唱头靠生了。其他头靠生角，有同慶班的葛和，仁和班的蔣四大漢，清華班的慶祥（狗伢子），太益班的王益政、王益祿（痲子），仁寿班的歐漢雲；二靠生角有仁寿班的莊府雲等。到後期同春班時代，靠把生陈漢章、歐元霞、師青雲、陈松年却都是头、二靠生兼演，可知長沙湘戲到这時期，头、二靠生分工就不十分嚴了。只是陈、歐、師、陈仍都以扮做見称。歐元霞在当時被称为台風第一。長沙湘戲有『趙鵬观榜』、『秦宓談天』，这兩齣以做工見長的生角戲，自陈松年去世以後，竟無人再敢唱了。唱工生老宿当首推小普慶的罗万善，他是以高腔著称於時的名藝人，代表着小普慶兼唱乱彈的新的時期。稍後有仁和班的鍾林瑞（鍾四）、罗世雲（小介痲子）、唐和、唐富生，清華班的孫福臨，仁寿班的何青雲以及梁荣盛（齋公）、刘世莊、陈紹益、蔣雨先、朱仲儒等。在長沙大火前夕，梁荣勝、蔣雨先、朱仲儒也都以高腔著称，『鸚鵡記』的潘葛、『斬三妖』的姜子牙、『琵琶記』的張廣才是早年長沙湘戲生角高腔重點戲，也都是他們擅長的戲，因此，老藝人許多年的藝術積累，能一直很好的保留下來，到現在名藝人徐紹青手裏仍一點沒有減退。陈紹益在長沙湘戲藝人裏是一位有品德、有胸襟的藝人，他掌握唱工权威前後幾二十年。他的文化水準比較高，他每天寫日記，从滿清末年到他死的時候一直不曾間断。他的日記应当是長沙湘戲的史料倉庫，但他在一九四四年日寇侵湘的時候，在長沙伍家井寓所，被日軍脅迫，叫他給挑水餵馬，气惱磨逼致死，日記也全都在乱离中喪失了。他長於唱工悲剧，『禪台報』、『取成都』、『哭雄信』等戲外，以『鉄冠圖』最負時名。他的嗓音寬亮，中气充足，能背硬戲。因对唱辞交代清楚，所以

人称为『道士』。他能自已編詞，对唱腔有新的独創，对長沙湘戲有改革的認識，和現在的名藝人徐紹青相同，如果他还健在，对長沙湘戲改革是一定会有貢献的。生角佔長沙湘戲的重要地位，在当時，長沙湘戲生角人才也極一時之盛。但經过一九四四年的一度兵災，歐元霞在逃难時死在宜山，陈少益、師青雲、梁荣盛、蔣雨先、朱仲儒都先後物故，除名藝人徐紹青外，老藝人只剩下周政雲（聖熙）了。周是头靠生角，最初在江西演戲，跑过的地方極多，做唱都具有根基。他到長沙演戏時期較晚，但他的關岳戲却頗为人所称道。此外，头靠生王益祿，他現在还健在，但已經久不登場。他当時演『醉寫嚇蛮』、『張松献圖』，每演必告滿座，但現在却被人遺忘了。为了長沙湘戲傳承，这是一件值得提出的事。

長沙湘戲小生因名角演技有窮、文、富、武的称号。窮指窮生，班裏称富貴小生，这做派称『爛布戲』，如『赶齋』、『潑粥』的呂蒙正，『打姪上坟』的陈大官都屬於这一派，代表这做派的名角是同慶班的聶梅雲；文指摺子小生，如『搶傘』的蔣世隆、『拾玉鐲』的傅朋都屬於这一派，代表这一派的名角是清華班的張紅雲；富指袍帶小生，如『羣英会』的周瑜、『白門樓』的呂布都屬於这一派，代表这一派的名角是仁和班的周文湘；武指武小生，如『夜奔』的林冲、『蜈蚣嶺』的武松都屬於这一派，代表这一派的名角是清華班的李芝雲。其他小生有同慶班的江滿，仁和班的李宝雲、彭詠宝、張升桂，清華班的粟春臨、吳南雲，仁寿班的金青元，以及後期同春班由靠把生小碧林改唱小生的吳紹芝等。聶梅雲小名梅伢子，他一生不曾离開同慶。他虽以窮生戲著名，但他的能戲極多，对其他做派也都能各尽其美。小生戲的演技在長沙湘戲裏是門道最多，又都是最难精的，

因此，長沙湘戲对小生全材看得很重。長沙定湘王庙，每年当神誕前後，庙台演唱願戲，日夜不歇。当時長沙湘戲鼓師名手，有兩副半鼓槌的称号，第一副鼓槌是定湘王庙的住持宝月。宝月和梅雲打賭，由梅雲包唱一天願戲，宝月包打一天的鼓。这一天，庙裏連唱三十二齣願戲，梅雲唱三十一齣，所唱如『寫狀』、『打獵』、『赶潘』、『赶齋』、『上坟』、『試渡』，全都是小生的重头戲。可知長沙湘戲小生，这脚色的成就眞是件談何容易的事。名小生易益春，从梅雲学戲，『赶齋』、『潑粥』等窮生戲都能繼承梅雲衣鉢，所以人称梅蒂子。他的『打獵』、『回書』也是跟梅雲学的。他在世的時候，吳紹芝演这兩折戲已很有名，但吳經常只演『打獵』，讓『回書』給益春独演。名小生謝晉雲，小名謝五老鼠，他的『打獵』、『回書』也是跟梅雲学的。因此，他在梅雲死後，养活梅雲一家，直到他兒子成家为止。前輩藝人崇尚道誼，是可以欽敬的事；但就『打獵』、『回書』这兩折戲說，在当時的價值怎样，也就可想而知。周文湘曾一度离開戲班。但他在一九三五年还曾在長沙和彭鳳姣演『搶傘』，和師青雲、歐元霞演『打黃蓋』，和師青雲、陈紹益演『臨江会』。自此度演出後，这三齣戲在長沙湘戲小生戲裏便都成絕响了。李芝雲七歲学戲，十一歲出師，他的能戲極多，享名更久。他不但以武打見称，他晚年窮、文、富、武，無戲不能。窮戲演出，比梅雲更見精采，眞是个小生全材。当葉德輝等豪紳合資邀集同慶、仁和、清華三班名角組春臺班時，李芝雲在清華班独不受豪紳邀集，另結合一些藝人組仁寿班，自任当家小生。後又因抵制京班，更由葉德輝等出資，謀合同慶、仁和、清華、仁寿四班組同春班，李芝雲独不願交出仁寿，以致送官押交。李被迫交出仁寿班後，一人独走湘潭。他認为藝人靠藝術吃飯，一生苦練工夫，原当自食其力，靠有錢有势的豪

紳吃飯是不应該的。後經多人劝駕，他方才加入同春。他这人，是具有藝人的眞骨气的。吳紹芝是稍後出的人材，他成名最早，造詣很深，他的小生戲是跟李芝雲学的，但他也曾跟粟春臨学戲，因此能集合兩人所長；他更欽佩李芝雲，所以他取名紹芝。他也和李芝雲一样，唱、做、武打都工，『打獵』、『回書』更承接了李芝雲的衣缽眞傳。他在抗战時期对抗战宣傳工作很認眞，在当時中兴湘劇团裏是最有建樹的一名演員，但不幸当一九四四年日寇侵湘的時候，他从長沙逃到邵陽，再流亡到漵浦，便死在这塊地方。長沙湘戲小生全材就从此絕了。只是『打獵』、『回書』这兩折戲由靑年藝人陈劍霞演出，也还是可看的戲，不过回想当年總不能相提並論，如前輩藝術成就还可追攀，却只有看靑年藝人自身今後如何努力發揚，並如何創造和革新了。

長沙湘戲旦角分正旦和蹻旦。正旦又叫唱工旦。标準的正旦戲，所扮演的都是些貞婦、烈女，如趙五娘、李三娘、秦香蓮、秦雪梅、竇娥、柳迎春一類人物，向例臉上都不搽粉。但也有施脂粉的正旦，如王昭君、陈杏元、王宝釧、寇承御，从人物性格說，和前一類是相同的，只是从地位、环境說，就不能不施脂粉罢了。正旦所扮演的既都是些幽嫻、貞靜的婦女，外在的表情和動作就不免是莊重和輕微的。尤其是趙五娘、李三娘一類的人物，从上場到下場都应当鎖住眉峯，做出一副苦臉。这一類的人物表演一定要很矜持，所以，要能够見好观众，就只能由唱詞通过演員內心來適当把握那些莊重、輕微的動作、表情。『琵琶記』在長沙湘戲裏是一齣百唱不敗的戲，任何戲班、任何演員在任何地方演唱都能够吸引看众，所以內行有一句話，叫『打不死的蔡伯喈』。彭勵儂的『琵琶上路』是大家一直認可的戲，她的工夫就在能通过內心來处理唱詞，使唱腔結合動作、表

情來引起人的同感，只是她这种工夫比起前輩藝人是顯然还不够的。因此，長沙湘戲正旦，它的唱工並不是一般人所認为『为唱工而唱工』的唱工，它是不但以單純的唱腔之美來取悅看众的。長沙湘戲正旦有同慶班的楊白雲，他以『断桥』白蛇著名，是屬於崑曲班閨門旦一類的角色。有仁和班的彭子林、鄧美田。彭子林有『扯纈巴』的称号；鄧美田以『馬前潑水』的瘋妇著称。有清華班的胡大成、漆全姣、郭韻姣、唐詠蘭和寿春班的張福冬、同春班的吳玉泉。漆全姣是全字科班出身的名藝人，在当時以『八戒鬧莊』的猴变著称。当時全姣小名『玉菩薩』，韻姣小名『雪菩薩』，他兩人和同班武旦帥福姣小名『鉄菩薩』的称清華班的三姣。但後來又有人称全姣、福姣和当時仁和班蹻旦彭鳳姣小名『洋菩薩』的为三姣的，現在一般說法还大都如此。彭鳳姣生於清光緒八年（一八八二年），十二歲在瀏陽普雲班出科，他和帥福姣都从清華班蹻旦易裕福（細五）学戲，但帥以武旦享名，彭却以蹻旦享名。蹻旦即貼旦，又叫小旦、做工旦、背褡子旦、大脚婆旦。做工旦当正名作旦。背褡子旦是因为它所扮人物大半是小家妇女和丫环、小妾一類，这類人物扮裝大半是穿長背心的。大脚婆旦是因为蹻旦学戲先从『三罵』——『罵菜』、『罵鷄』、『罵灶』——入手，先爛熟女人罵街的野性情調，再由此推到『背娃進府』的表大嫂、『四進士』的宋媽媽、『双槐樹』的嬸娘等大脚婆戲，它就能左右逢其源了。蹻旦是因为这類旦角演戲，首重蹻工，刺殺旦如田氏、閻惜姣、潘金蓮、潘巧雲、蔡祝氏等脚色是它的主點戲，武旦戲也原屬这一行的。『揚州画舫錄』說：『貼旦謂之風月旦，又名作旦，兼跳打，謂之武小旦。』[26]可知蹻旦兼武旦戲原是老規矩。做工旦是因为这類旦角偏重做工，即正旦戲裏有重做工的戲也可由它兼演。正旦所代表的是閨閣妇女、貞妇、烈

女；蹻旦所代表的是野性的民間妇女和不拘礼法的番邦女子。所以，它所代表的妇女領域是極寬的，而且它表現这些妇女却全靠生龍活虎的多样性的做工，这些做工是一定要和生活紧相結合才能够表現得極明朗的。彭鳳姣扮裝很美，能戲極多，他藝術的最高峯是『活捉三郎』，即漢戲牡丹花也不能和他媲美；其次『会緣桥』（『老漢駝妻』），在当時也很有名。『活捉』有一种梭走的碎步，叫雲路又叫鬼路；『会緣桥』有一种螃蟹路的步法，这步法却須用腰力；蹻旦非技術純熟，演这一類的戲是难討好的。彭鳳姣的女弟子彭福娥演『会緣桥』也相当有名，但他的『活捉』却沒有傳人。他离開舞台很早，晚年靠授徒自活。据他向人說：『「活捉」是应当傳的。如果有能学的人，我只要一副棺材本錢。』也可見这老藝人晚年的悲哀心情了。長沙湘戲蹻旦除易、彭外有仁和班的高飛雲、清華班的甘玉生、仁寿班的毛巧雲、賀丙生、龔元紱以及後期同春班的陈雪癯、陈紅菊、易枝梅、胡玉鳳、王華鳳、周秀鳳、湯彩鳳、王金鳳等。高飛雲小名『灰麵它』，演『封神傳』的妲己和『会緣桥』也曾負一時盛名。武旦又称武蹻旦，是蹻旦的一种專工，因有了武蹻旦这个称呼，却將一般蹻旦做派都称做文蹻旦了。它所演的戲，如『殺四門』、『穆桂英打閫』、『十字坡』、『王慶賣武』、『如意鈎』、『鎖雲囊』等，都是貼旦的武打戲。当時武旦除帥福姣享一時盛名，後期同春班武旦方姣雲（細春）演『鎖雲囊』，也很有名。

婆旦是長沙湘戲对老旦的地方性的称呼。当時有名老旦，如罗彩亭叫金婆旦，張梅生叫梅生婆旦，鄭德林叫德林婆旦，人都以婆旦相称。婆旦在案堂班原兼生角，像刘备这脚色，例由婆旦兼演，所以在案堂班，这脚色叫刘末老，意思是老兼演末。因此，婆旦的唱工戲如『牛牌山』、『太君

辞朝』、『釣金龜』、『天齐庙』，是应当和生角唱工分不開的。它在案堂班裏也兼演龍套，即長沙湘戲班裏有許多配角如生、小生、丑等也規定由它兼代。婆旦所代表的老年妇女，領域也相当的寬，除太后、太君、老夫人等脚色，反派妇女如『挑簾裁衣』的王婆、『烏龍院』的閻婆、『拾玉鐲』的刘媒婆，貧妇人如『釣金龜』的康氏、『牧羊圈』的朱母，劳動妇女如『罵鷄』的王婆、『春秋配』的乳娘，死戲如『燒棉山』的介母，或和正旦配演，或和蹻旦配演，或和生、淨配演，或和丑角配演，身分和做派就各有不同。因此，長沙湘戲婆旦有許多做工，表現民間生活極为明朗，不像京戲老旦矜持。像『牧羊圈』，趙錦棠給朱母討到一碗飯，某婆旦在吃这碗飯時所表現的貪饞哽咽，在当時曾被人称道。長沙湘戲婆旦有許多寫实性的做工，却都是值得提的。長沙湘戲婆旦除上述罗、張、鄭等，更有瑞香婆旦、刘吉雲（龍它子）、金如丁和現存老藝人蕭金祥，都很有名。

長沙湘戲花臉分大花、二花和紫臉。開臉不用青、黃、綠等雜色，只用紅、黑、白三种顏色，和『揚州画舫錄』所載清乾隆時雅部大面分紅黑面和白面的規矩相同[37]。除紫臉用紅、黑兩色相調成近紫的黑臉如魏延、尉遲恭、包拯等臉色外，即馬武、夏侯淵、單雄信、陈友傑等破臉開法也只用紅、黑、白等顏色。老關臉兩眉下有白的線路，和明代臉譜相同，自从京劇關臉被長沙湘戲採用，这更能表現關羽儒雅性格的老臉譜反被淹沒，到現在，舞台上已看不見了。長沙湘戲大花，面部肌肉能自由掣動，兩眼在眼眶裏能快速旋轉，如电光閃爍。並有一种『喊叫』的做派，像『判官山』、『三闖轅門』、『長坂坡』、『太行山』、『張横擺渡』、『斬李虎』一類的戲，大花的喑嗚叱咤，比京劇的『哇呀呀』更令人驚心動魄。廣老花臉和大法併是長沙湘戲最早的名大花，当時市民謠諺

說：『法餅一声喊，銅鑼爛隻眼。』又說：『廣老一双眼，大法餅一声喊，杜三一副板。』杜三是清康熙時老仁和班的名小生，据称他的板最穩，但廣老花臉的眼和大法餅的『喊叫』竟能与杜三的板相提並論。『揚州画舫錄』說：『大面周德敷以紅、黑面，笑、叫、跳擅場。』又說：『大面范松年为周德敷之徒，尽得其叫、跳之技。』[38]可知長沙湘戲大花『喊叫』做派，來源是很古的。長沙湘戲大花、二花也正同靠把生有头靠、二靠；大花和头靠相等，二花和二靠相等。像『白良關』，尉遲恭歸大花，尉遲宝林歸二花；『卧虎山』，伍員歸头靠，伍辛歸二花；『龍虎門』，趙匡胤歸头靠，呼延贊歸二花；『水淹七軍』，關羽歸头靠，周倉歸大花，龐德多歸二花；就長沙湘戲生、淨脚色一般的排列方式說，生和淨是眞有一致性的。凡紥靠、破把的花臉戲歸大花，短打撲跌如王慶、金兀朮却歸二花。白臉如紂王、曹操、魏虎、歐陽昉、秦燦等通歸大花，但副淨的玩笑戲却歸二花。大花做派除『喊叫』一种更有『中軍』、『草鞋』等特殊做派。中軍戲如『打彈鳴寃』、『審假旨』的中軍官，是大花的細緻的做工戲；草鞋戲如『蘆花蕩』的張飛，『賣人头』的胡奎，『摘梅推潤』的侯上官，这類戲都应以腰腿輕捷見長，也需要有一定的功力。長沙湘戲的白臉戲比京戲演出更見陰摯險狠，也可說是更富於民間的寫实性的。像『三打平貴』的魏虎、『下河东』的歐陽昉、『打秋』的秦燦，这一類人物的窮凶極惡，可說是到了頂點。『下河东』是長沙湘戲的一齣重點戲，名大花張穀雲（和）在科裏的時候，戲班在鄉場演戲，張演这戲裏的歐陽昉。当演到殺死呼延寿廷進逼趙匡胤的時候，有一根旱烟管从戲台下直打过來。戲台离地面很近，旱烟管又很長，張穀雲額头上鮮血直流，被打開一个小洞。打人的是这鄉場有地位的老紳士，班主不免怕事，便將張包紥了事。不料戲

唱完後，老紳士竟找到班裏了。他声声叫班主交出这坏傢伙來。班主說：『我的徒弟被你打開腦売，只是呼延寿廷眞的被他殺了沒有？老人家，他是在做戲呀？』这老紳士才恍然大悟，轉向班主道歉，並煮甜酒分送班裏的人。班主叫張轂雲搬板凳來，当老紳士面前打張四十板子，却向張說：『你的戲唱得好，这算是你的紀念。你以後唱歐陽昉，还是要这样唱，这頓打，是要你長記得这件事情。』这件故事包括了地主鄉紳的横蛮昏乱和藝人們怎样用曲達方式表示反抗，但也能說明当時一个大花訓練成功，它走的应当是『做誰像誰』的路。長沙湘戲花臉做工，一般說是更認眞，更寫实的。人物性格如『三才陣』的張飛，『牛皐下書』的牛皐，『醉焦』的焦贊，『鬧江』的李逵，『打龍棚』的鄭恩……都刻劃得眞切細緻。長沙湘戲大花名角，有同慶班的王副爺，仁和班的尹茂生（尹白眼、小法餅）、王春泉（長花臉），清華班的夏胖子、柳紅鸞（柳六跰子），仁寿班的譚卓林（譚七）、彭元南以及後期同春班的秦慶廷（廷拐）、徐初雲、龔湘雲（四和）、廖申翥、賀華元等；原在仁和班的名二花李南生、張轂雲在同春班也都成名大花了。二花名角有同慶班的春太矮子，仁和班的大連，清華班的余霞，同春班的瞿勝雲（大歐和）、章太雲（小歐和）、罗元德等。大花名戲如『打龍棚』，是花臉的怕戲，这戲裏的鄭恩，有極繁複的身段做派，到今天，只碩果僅存的大花名角老藝人賀華元还能演出。二花名戲如『五臺会兄』，这是一齣唱做兼工的戲，名二花大連在仁和、仁寿兩班演唱此戲，可称是一時無兩。自大連在丁字灣淹死以後，这戲很久無人敢演；到後來，二花名角老藝人罗元德演这戲也很有名。这藝人十一歲学戲，十六歲登台，今年六十七歲，經过了五十一年長期的舞台生活。他学戲、演戲都十分認眞，因此，唱、做、武打無一不精。他演『采石

磯』陈友傑，哭灵的一段唱，是最能表現剧中人的英雄性格的。他和吳少芝合演『獅子楼』，武打火熾，在当時是最能吸引观众的一齣戲。到現在他年紀虽老，腰腿还健，但嗓音已不如当年洪亮，所以他來京時只一兩次演出『五台会兄』，不能尽展所長。只是今天談長沙湘戲大花、二花，賀、罗兩老藝人總可算此一時的『魯殿灵光』了。此外，名大花龔湘雲也据說还在長沙，他現在目己半盲，所以他久不登台。但我們遺忘了他却也是不应該的；为了長沙湘戲傳承，他应当和賀、罗兩老藝人同被我們重視。

長沙湘戲紫臉和唱工生相当，也应当是稍後出的一种脚色。高腔戲『双包案』的包拯，『尉遲把鈞』的尉遲恭虽也是紫臉的戲，但紫臉唱腔却不屬於高腔。它相当於京剧的『銅錘花臉』，它的标準戲如『二進宮』的徐彥昭、『沙陀搬兵』的李克用、『高平關』的高行周、『太行山』的王英、『牧虎關』的高旺、『双帶箭』的李密、『斬雄信』的單雄信，也正和銅錘花臉的能戲相当，所以，紫臉唱腔是应当導源於長沙湘戲的南、北路的。紫臉是从这一類的唱腔得名，如从臉的顏色來論紫臉，也只能說它是借用包拯、尉遲恭等來代表同一類的唱工花臉；但除包拯、尉遲恭等是紫臉外，徐延昭、李克用、高行周、王英都是紅臉，高旺却是黑臉，李密却是白臉，單雄信却是碎臉，都是和紫臉名称不相称的。長沙湘戲紫臉名角对自己唱腔都各有特創。仁和班的郭少廷（四）創用假嗓，和後期同泰班的罗玉廷（罗四財神）、梁金鑫（胖子）等成为当時一种流派，但清華班的陈詠升（草包）却用本嗓，与郭四一派不同。罗玉廷原是小普慶唱工生罗万善的曾孫，但後來却成了長沙河西鎮的小鄉紳，梁金鑫和名唱工生陈紹益同是長沙东鄉楓林港人，曾在太和丰綢布莊当过学徒，

他們不是科班出身，所以不唱大花、二花，走紫臉唱工的路。罗玉廷这藝人在長沙湘戲藝人抗战史上是值得提的。他是个有錢就花，不事蓄聚的人，所以人家譏笑他，叫他做財神。他的文化水準相当高，曾編过『徐錫麟刺恩銘』（由陈紹益主演）、『袁世凱逼宮』（由廖申翥主演）等時事戲以及『倭奴毒』抗日剧本，在参加抗战的時候，曾編过『討学錢』的抗日新詞。他是个有民族气節的藝人。抗战初期，他的兒子在宝山战役陣亡；一九四四年日寇侵湘，他正在耒陽湧金戲院演戲，当日寇攻陷耒陽後，逼他演戲，並逼他修改『討学錢』的抗日新詞，他被逼絕食，餓死在湧金戲院。同時，他的姪子罗洪元，在長沙某班唱演生角，也被日軍毆打死了。

長沙湘戲丑角叫三花臉，唱、做、念白、文、武、丑旦各戲都由它一身兼演。長沙湘戲丑角重头戲多。唱工袍帶戏如『三搜索府』，是丑的怕戲，这戲裏的施士綸，揉紅臉，點白麻子，画白蘿蔔花眼，紅蟒紗帽，行路用跛脚，乘轎作穩步，念京白，唱京調，在長沙湘戲裏是一齣特殊的戲，据說山西梆子腔也有这齣戏，大概这戲是从北方傳來的。做工褶子戲如『活捉三郎』，这戲最初由清華班蹻旦易裕福演，和他配戲的是同班名丑庆祥（畦子）；以後由仁和班蹻旦彭鳳姣演出，和他先後配戏的是同班名丑彭長林和清華班田太雲（田二夜壺）、慶華班苏迎祥（苏將軍）等。这戲的張文远也有很多絕技，如被活捉時头部的快速轉動和死後被提上場的輕矮步，能使人深感到張文远臨死前的生命掙扎和死後鬼魂輕如一葉，不同血肉之軀。彭鳳姣退休很早，据說他退休的主要原因即由於他『活捉』的配角先後都死去了。武丑戲如『焦光普攔馬』，也是丑的怕戲，不但要翻騰火熾，而且要連做帶唱。早年名丑任玉鼎（小玉鼎）以此戲著名，到後來，因这戲武工过於吃重，久已不常

演了。这戲和長沙湘戲其他武丑戲如『盜鷄』、『盜甲』、『滾灯』等都跟徽戲武工有直接的血緣。据漢戲藝人說，漢戲裏这類的戲都从鄂东府河㊴傳來，荆沙藝人只能動文丑唱工戲，是動不了这些戲的。其他做工褶子戲如『何乙保寫狀』在長沙湘戲裏也很有名；又如『祥梅寺』的了空，『双下山』的和尙，在京戲丑角戲裏也是名戲，但長沙湘戲早年演出却不讓北京前輩藝人專美於前。丑角高腔戲如『張旦借靴』，可称是最不失『綴白裘』高腔『借靴』原有尺寸的戲。高腔戲『不老誇才』的董年伯在丑角做工袍帶戲裏是一个重身份的脚色，当年名丑胡普臨演这齣戲，当場風度和川劇袍帶丑很相近似。更有一齣『訪东京』的高腔戲，演包拯私訪土豪曹大本的故事，这戲裏有一位旣重唱工又須唱得入情入理的丑角，是那位被訪問的打草鞋的老兒，当年在堂会戲裏，这良善人民性格却非由仁和班名丑大柔和矮子演唱不可。丑角白口戲如『打痞』的痞子，『公堂』的看鼓人，『拿很』的小縣差，不但要口齒伶俐，而且要隨机应答，何赤雲、胡普臨演『打痞』、『公堂』，在当時是很有名的。長沙湘戲丑角都長於臨時抓詞，『双包案』的假包拯，在和眞包对審時有整段的信口開河，何赤雲演这角，当場俊語百出，可称是一時無兩。丑旦戲又叫牛角戲，因丑旦用牛角代假髻，所以有这种称呼。当時常演的戲，如『舟配』的周漁婆，这一位劳動妇女，演出來也生動有致，不失为有性格的戲中人物。長沙湘戲名丑除上述的一些人外，更有前仁和、後仁寿的名丑太湖，淸華班名丑何文淸（小柔和矮子）以及陈少五、盛金奎、李少臣、李禪升、陈如喜、黃元和、黃升和等。胡普臨当一九四四年日寇進佔醴陵，他正逃到那裏，被日本人打死，有人說，被搠死在田裏。

七、長沙湘戲的本身特點和崑曲京剧的外在影响

長沙湘戲約从清同治四年（一八六五年）到宣統三年（一九一一年），四十多年光景，步入了兴盛時期。它虽沒有宮廷提倡，但它却因当時湘軍將士以及地方官僚、豪紳、当地富商大賈对戲曲的普遍好尚，从以上所述的那些情况，可見它这一面的發展情势在当時也只比北京京剧稍遜一步。但它一面要迎附官紳豪富人家心理，走向提高的路，一面要取得大多數市民、農民羣众的支持，向庙台、鄉場普及的途徑發展，不能像京剧一样，只向宮廷一面倒。因此，它便能在生動和洗練之間取得个更適当的途徑，把生活和藝術很好的結合起來，做到个唱做兼备，形神俱完。一般地說，長沙湘戲各行脚色，無不做重於唱。这在京剧也一样，『做誰像誰』，京剧老前輩也一样認为是第一义的；但京剧做工却每因形式化的傾向不能够更明朗地表現生活。看起來，長沙湘戲做工是重視生活細節的，因为市民、農民对生活細節的藝術表達存有最高兴趣和深刻的要求。但这一類的做工所表達的却不是瑣屑的細節，它是从生活眞实裏煉出來的細節，是能够更明朗地表現生活的細節，这一類的細節在長沙湘戲做工裏比京剧是更大量的存在着的。長沙湘戲做工因和生活眞实結合得更緊密，表達得更細膩，在許多人物性格裏更顯露出湖南人的特點。靠唱生角表演老年人，如『定軍山』的黃忠、『斂花鎗』的楊滾、『打漁殺家』的蕭恩、『宋士杰告狀』的宋士杰、『路遙知馬力』的路遙等，都能够更精采地把湖南老人的倔强气質表現得淋漓尽致。李逵这人物在長沙湘戲裏是更富於獷野性的，如他在『鬧江』裏和張順一場惡鬥，將湖南人『打碼头』的精神，都表現在舞台上了。長沙湘

戲也極重名角，但在許多戲裏脚色分配却比較平均，不將一切表演都集中在某一名角或極少數名角身上。如『蟠河桥』，公孫瓚、刘备、趙雲、顏良、文醜、張飛都由名角演出。因此，如『轅門射戟』，長沙湘戲是不單以呂布一角为重點的，呂布在戲裏虽是重點，但它却將重點向桃園兄弟移動，並使張飛、雷薄在戲裏相映成趣，所以，除呂布外，刘备、張飛也都由名角演出。脚色分配平均和結合生活真实是互相联系着的。因脚色分配平均讓名角的个人藝術交織成舞台上的生活气氛，不讓它僅發展为个人的技巧，使观众在生動的整个真实裏衡量名角藝術，使它向生活真实發展，和整个舞台真实緊相拥抱，这自然是很要緊的。而且，長沙湘戲高腔原有些會在崑曲班裏和崑曲一同演出的戲，長沙湘戲崑班的演出在清同治三年（一八六四年）後虽已漸成过去，但仍有許多崑腔做派保留在高腔戲裏，如前举的『打獵』、『回書』、『搶傘』、『不老誇才』；更有些崑曲做派保留在原是崑曲、吹腔的南、北路戲裏面，如『水滿』、『断桥』、『桂枝寫狀』等。我們在这些戲裏还可以看出些清咸丰前，長沙、湘潭崑曲盛時的老規矩，但同時也可以看出些老規矩所不具的藝術風格。这些做派参合在其他高腔、南、北路戲裏面还所在多有，再加上老徽戲的一些做派，長沙湘戲做派是原拥有很丰富的藝術形式，而且是能用它們和民間的生活真实相融会的。所以，長沙湘戲做派就有了它嚴整、生動、美妙、明朗、面面俱到的特殊性格。

大普慶班当清光緒初年（一八七五年以後），仍常在乾元宮唱庙台願戲。乾元宮逢大普慶班演戲，台下观众寥寥無幾。当時人称崑曲做『哼哼調』，因此，長沙市民謠諺說：『大普慶，肚裏痛。』可見当時長沙市民对大普慶班所唱崑曲已全不好尚。到光緒二十年（一八九四年）前後，仁和班和清華

班在長沙最有声望。当時私家堂戲，請當客用仁和班，請官場用清華班。清華班在当時和清道光時北京四喜班的情况相同[40]，因为它还可称是重崑曲的長沙湘戲班子。当時班裏还有幾齣崑曲，如『聞鈴』、『驚夢』、『賞荷』、『佳期』、『藏舟』、『刺梁』、『刺虎』、『思凡』、『拾金』、『醉打山門』等可迎合官場口味。当時班裏藝人如名小生張紅雲、名正旦漆全姣、名丑何文清、名大花柳紅鸞、王春泉对崑曲都有根底。但約在光緒三十年（一九〇四年）前後，長沙豪紳合資邀集同慶、仁和、清華三班名角組春臺班。清華班的名角半被春臺吸收，半隨清華班小生李芝雲另組仁寿班；仁和班名角除大半被春臺吸收，如二花大連、丑太湖等也都加入仁寿。於是仁和、清華原班都走湘潭，同慶也到長沙四鄉鑽山演戲，長沙湘戲戲班才从此眞和崑曲絕緣。光緒三十一年（一九〇五年），葉德輝題檜門观劇絕句詩說：『妙絕元人北九宮，魏梁一出变宗風；崑山近又無人会，那解尋源白石翁。』[41]大概是詠这時期的長沙湘戲情况。此後長沙湘戲班裏虽也有兩三位藝人能唱崑曲，但因为配角、場面無法凑齐，不能在臺上演出，更因为辛亥革命，堂戲演唱風气一時低落，崑曲更無好尙的人，長沙湘戲戲班和此後的藝人們就只好逐漸相率不彈此調了。現在長沙湘戲戲班还能演出的崑曲只剩下『刺虎』、『醉打山門』、『思凡』和被称为低腔的『斬巴』幾齣戲。不过当時私家曲会在長沙却还是有的。有一位曾做过照磨廳的江苏苏、常間人徐耕娛，他曾著有『夢園曲譜』，由上海戲曲書局出版，他家裏就有曲会。这曲会的笛師叫邱藝林，小名巴簍，他在二十來歲的時候就能吹兩百多支崑曲牌子，他原是普慶班的笛師，原籍是安徽人，这人死於一九四一年，死時年已六十多歲了。当清末民初的時候，長沙湘戲藝人如龔元紱、張福冬也还是这曲会裏的人物。同時，高腔唱工老生朱仲儒也

曾專心学过崑曲。但不能因三兩位藝人業餘加入曲会或專心学过崑曲，就認为長沙湘戲戲班还經常兼唱崑曲。只是，也偶然有特殊的例，如福祿坤班初期，女藝人唐福蓮曾演过『琴挑』、『間鈴』，稍後張福梅曾演过『藏舟』、『刺梁』，这不过女藝人演唱私家堂戲的一時風气如此。

当京剧班子还不曾來到長沙，長沙湘戲和京剧还不曾有过当面的接觸，它們兩者之間已先有一些關联。在光緒年間，長沙湘戲有六齣新戲，当時人称『新六齣』。六齣戲除清裝戲『拿陈伯玉』不明白它的來源，『殺蔡鳴鳳』原是花鼓戲，『張骨董借妻』原是京劇老戲，『老配少』在京劇裏叫『老換少』，同、光年間在北京是一齣長演的戲。『火燒洪恩寺』在光緒二十七、八年（一九〇一—〇二年）的時候，曾由罗寿山、陸杏林、陸金桂、普世亨等在北京演出；『康熙夜遊月明樓』在光緒二十年（一八九四年）後由宝盛和班在北京演出，李連仲、黃月山、李寿山都曾演过这戲。这兩齣戲在北京演出即都用清代服裝，『月明樓』在当時用灯戲演出。但在同時，長沙湘戲也演出这兩齣戲了，清裝、灯彩和京劇演出完全一样。这情况应当是長沙官場先有京劇好尚，長沙在这時候虽还沒有京劇班子，但北京時尚的戲却可由当時官場从北京將戲本帶來長沙，交給長沙湘戲演唱，因此，『月明樓』在当時勳、紳、富商私家堂会晚戲裏也曾經盛行一時。

据長沙湘戲老藝人說，到長沙來的京劇班子，大都是从江西瑞州（高安）來的；但瑞州的京劇班子却又从九江移來。瑞州城裏原有崑曲班子，能唱『古城会』全劇，名丑滿籌、名旦紫巾合演『活捉』也很有名，但農村藝人却多習京劇。京劇班到長沙，最初在清光緒二十七年（一九〇一年），当時称为『北班』。这初來的京劇班叫九如班，在私家唱演堂戲，生意也不見兴盛。九如班的

行头很差，硬花褶子和花英雄衣都用各色布製，上印銀色的花；生、旦虽各有私人行头，但也难和長沙湘戲班裏行头相比。这時候，私家演唱京劇多由於一時好奇；但就行箱簡陋說，九如班却还是小縣農村戲班初進入大城市的規模，和当時長沙湘戲大班仁和、清華比，唱演堂戲究竟是不相称的。当時長沙湘戲戲班对京劇班來長沙是原具有警惕性的，因为京劇班的粉戲和武打戲在当時却是一种新的吸力，但不久因京劇班唱演堂戲，生意不見兴盛，省城庙台戲却沒有京劇班演唱的地位，因此，主客間的感情又漸歸融洽了。光緒三十年（一九〇四年）十月，那拉氏万寿，京劇藝人从江西、上海、湖北來長沙赶生意的，有一斗金、小桃紅、四陣風、李赶三、刘桂林等共十八人。事後被仁寿班本家李芝雲吸收在仁寿班裏和長沙湘戲一同唱演，从十月到十二月，每月堂戲暢旺，仁寿班收入不少，私彩都歸了京劇藝人私人，但戲價却全歸仁寿班了。後來他們花了八十串錢買了一副戲箱，在小西門外水府庙賣票演戲，並在老郎庙上牌，班名三慶京班。自从京劇班來到長沙並和長沙湘戲班同班演出後，長沙湘戲藝人如黃元才、罗元德都学習京劇武打，据罗元德說：他的京劇『鉄籠山』，是从京劇藝人穆春山学的。因此，清末、民初庙台戲也間由長沙湘戲藝人演唱武打京劇，如『虮蜡庙』竟成了一時走紅的一齣戲了。当時長沙已有私人玩票戲班名叫賀紳班的組織，有兼工京劇和長沙湘戲的票友三人，做衙門的北京人孫小山以演京劇『坐宮』鉄鏡公主著名，南門的守城兵王副爺以演『打秋』秦燦著名，蔣園学徒瀏陽人王定保（玉和）以演『重台別』、『落花園』陈杏元著名，他們後來都正式搭入長沙湘戲班子，王定保並曾在孚嘉巷京劇班唱青衣，都成了当時的有名藝人。同時長沙湘戲藝人如陈紹益等多爱在行腔裏加一點京戲花腔，藉此博取臺下彩声，也成为

一時風气，只是陈紹益当晚年的時侯，他的唱腔却又已經融合京腔成为一种独創的腔調了。所以，京劇來到長沙，对当地長沙湘戲藝人和他們的演技、唱腔影响是頗不小的。

八、長沙湘戲衰落期和黑暗政治下的坤班坤角

清宣統三年（一九一一年）長沙湘戲营業兴盛時期開始成为过去。这一年的五月裏，仁寿班在樟樹港演戲。樟樹港在乔口下，隔長沙九十里，这地方的城隍庙，庙神誕日，唱演寿戲。当幾天寿戲还沒有唱完的時候，長沙城裏某家，某晚有堂戲演出。这一天庙戲散後，在樟樹港演戲的一部分藝人，寫船到長沙赶唱堂戲，並準备唱完堂戲，当晚赶回樟樹港。船到丁字灣，遇着暴風浪，船打翻了，淹死的名藝人有唱工生何青雲、小生金青元、旦彭子林、譚冬貴、胡升姣、大花彭元南、二花大連、丑太湖，和場面晏元福、手下李青棋共計十人。这一次的災难，長沙湘戲名藝人的損失太大。同年八月，武昌民軍起义，九月，長沙民軍起义，滿清政权被推倒了。在革命高潮下，官紳豪富人家不敢演唱堂戲，民國元年（一九一二年），長沙左伯侯庙神像被遷，左伯侯庙和其他寺庙如泐潭寺等大都改为学校，因此，庙戲演唱也不敢大張旗鼓。但从清光緒三十一年（一九〇五年）起，長沙湘戲班子已開始設立戲園，賣票演戲。最初是三慶京班因营業發達，來角加多，改在織机巷耕雲園設同樂園。稍後，春臺班在孚嘉巷設宜春園。当時同樂生意比宜春好，春臺班謀抵制京班，更由豪紳葉德輝等出資，合同慶、仁和、清華、仁寿四班組同春班，並和京班互易園址，即以同春班名名同春園。民國元年（一九一二年）葉德輝將行头交同春班藝人、管事三十一人，由他們共同

經理，名『三一堂』，同春園繼續營業。後因三十一人意見不和，柳介吾和一部分藝人离開同春班，另組福春班，由黄谷春出資在高井勘設湘春園。稍後，張福东、吳南雲又从同春班分出一部分藝人組寿春班，並在左文襄祠設寿春園，稍後遷箭道巷，却因为营業不振，不久就停歇了。一九二六年、二七年長沙东城同春園和西城湘春園兩相对峙。同春園名角有李桂雲、言桂雲、李芝雲、周文湘、張毅雲、吳藻臨、陈雪耀等；湘春園名角有王益政、蔣雨先、秦慶廷、胡普臨、陈漢章、張升桂、彭鳳姣、小桂芬等。当時兩園演戲，同春注重實角，用名角吸引士大夫，湘春注重實戲，用硬戲吸引一般观众，兩相競爭，各極一時之盛。長沙湘戲当堂戲、庙戲營業不振的時候，必須找到另一条營業的路，以及長沙湘戲戲班由分而合，由合而分，这些情势發展，却都是很自然的。同時，華兴科班在宣統二年（一九一〇年）八月開学，也值得提它一下。这科班除初期的五雲、三元也可算長沙湘戲最整齐的科班，从宣統二年（一九一〇年）到一九三〇年散班，所造成的人才共有七十多人，班規謹嚴，演唱認真，和北京富連成科班頗相類似。現存的老藝人賀華元是華兴班第一科的大師兄，他和其他現存的老藝人如老旦田華明、丑角姚華定都曾負一時盛名。这科班从民國初年直到現在，可称是支持了長沙湘戲一時的演唱局面。

長沙湘戲原沒有女藝人。当清光緒年間有一种叫排街戲的，夜晚三五成羣，奏弄樂器，在街巷遊走，人家有喜慶事，不演唱堂戲，就招他們來家清唱。最初不过遊閒市民借唱戲尋些酒錢，不算是正式營業。光緒末年，唱排街戲的教女孩唱戲，領她們同遊街巷，女孩年齡大的不过七八歲，当時酒樓旅館常見她們出入。長、善兩縣認为有伤風化，明令禁止，於是这些唱戲的人不敢在正街

行走，只在小巷往來賣唱。後來禁令漸弛，排街戲反見發達，唱戲的多养幼女，專習清唱，並特立『清香会』做他們的行会。清宣統時，凡人家做寿、賀神、開張，都要招他們清唱，因此生意日盛。他們在酒樓唱戲叫『坐園子』，夜晚排街叫『上条』。民國元、二年（一九一二年、一九一三年）酒樓曲園開張，女唱如蓮伢子、愛伢子等出入曲園，当時戲價每清唱五齣戲約制錢一千，點戲的大半是長沙商人，对女唱还不敢公然失亂。一九一六年、一九一七年正当洪憲帝制和護法战爭時期，这革命的低潮却造成了排街戲的全盛時代，当時湖南軍政界人士多愛此道，除戲錢外另給私彩，由每人一元到每齣一元不等。女唱身價越高，規矩就越坏了。到後來，因得罪了警察廳，竟招來一次取締。一直到一九一八年張敬堯宰割湖南後，女唱才恢復活動。只是当時北方軍人不愛听湖南女唱，稍前的有名女唱又大都出嫁，排街戲从此不振。一九二〇年後，趙恒惕宰割湖南。在稍前的時候，長沙的堂戲演唱，漸恢復清末舊观。只是当時貴家、紳士已趨於沒落，虽也有新起家的商人如傅南軒、伍霞蔚等，家裏時常演唱堂戲，但当時堂戲盛況究不能和清末相比。一九一三年，文明戲已在長沙上演，一九一九年更盛行愛國戲，因此，当時堂戲也間演話劇，或由紳士自組賀紳班演唱長沙湘戲，賀紳班唱小生的胡二老爺，是胡林翼的孫子，在当時还很有名。一九二〇年後，曾一次借水災演戲募捐，好事的官僚、政客限清唱的女藝人学戲兩星期，登台彩唱。这次所唱的戲，約对子文戲二十多齣，生意不惡。於是有罗玉廷（名紫臉）、唐滿生（唐滿，名小生；木偶戲唐万和班本家）、黃玉桂（貼旦；黃元和的哥哥）、陈友才、陈錦山等八人合股招收女唱，並参加藝人子女，由黃玉桂邀黃元和任教師，在裴制街李公庙坐科，約当一九二一年，以福祿坤班的名义上会，並在前

已停歇的寿春園正式開演。稍後，約当一九二五年，福祿坤班因營業旺盛，另在太平街分設景星園。和福祿坤班成立先後同時，黃元才因京剧髦兒班在霓園演出，为了营業競爭，更另組織九如坤班，並在育嬰街設同慶園。

福祿坤班初期名角有靠把生吳福全、唐福長，靠雜唱黃福蓮，唱工生姚福美，小生唐福蓮、程福純、陈福順，旦程福玉、晏福秋、朱福菊、王福保、杜福秋、罗福雲、馮福霞等。只是这時候福祿坤班缺少丑角、淨角，全班丑角只徐福元一人，紫臉蔣福雷只能唱工，不能喊叫、武打；因此，坤班演唱堂戲如遇見『蘆花蕩』、『鬧江』一類的戲却还需調男藝人和她們合演。当時寿春園營業虽旺，但坤班藝人收入仍靠堂戲。当時私家演唱堂戲，主和客每點一戲，戲價大洋四元。在私家寫坤班演唱堂戲的時候，主家常調男藝人和坤班藝人合演，也不但淨角为然，因此，在当時早開了男女合演的先例。当時坤班戲場規矩还很嚴格，笑場、誤場的事都是不許有的。只是坤班藝人学藝，多是請老藝人包教，边教边唱，議定学好一齣戲，出大錢四串，因此所学的大都是容易演出的戲，很少是老藝人的重头絕活。坤班女藝人除当時有名女唱，也多有藝人子女，如王福保的父親原唱蹻旦，唐福蓮的叔父原唱小生，後期九如班黃如祿是黃元才的女兒都是。藝人子女技藝都由家庭傳授，教的虽很尽心，但不能像普通科班一样嚴格。生、旦人才虽比丑、淨为多，但就全班生、旦人才說，却还嫌不够，因此，生、旦脚色不能各有專精，二靠演头靠，蹻旦演正旦，造成了演員技藝的一般低落。当時演戲虽仍重技藝，但早年風气却逐漸鬆懈下來，即講唱工也傾向为唱而唱，女藝人对武工更不重視，像陈劍霞一類的女藝人，在今天自然是很可貴了。凡此种种，在坤班成立初期，却已經看出

長沙湘戲藝術衰退的最初徵象。再加上当時反動政治环境对長沙湘戲藝術的不良影响，如一九二三年选唐福蓮为菊國大王，一九二五年选黄福蓮为菊國大總統，却早替一九二七年後何鍵宰割湖南这一段黑暗統治局面下的捧角風气開一个不良的端。一九二七年後，曾一度选程福乐为菊國大總統，这次选举还不算全离開藝術标準；等最後由罗福牮、馮福霞当选菊國大總統，所謂『紅霞白雪』的一次选举，却純以捧角为标準了。福祿坤班除初期名角外，稍後有葉把生周福欽、楊福鵬，葉兼唱李福如，唱工生宋福明、郭福全、侯福鈞、小艷美、甘福申、文福全，小生周福廷、周福國、曹福运、徐福桂、黄福杏，旦鄭福秋、郭福霞、彭福仙、黄福艷、彭福娥、龍福鳳、李福可、張福梅、郭福翠等。鄭福秋的『百花贈劍』、彭福仙的『落花園』、李福可的『盤貂』、郭福全和彭福仙的『蘆花河』都曾經灌有唱片。到現在，郭福全、彭福娥、楊福鵬、張福梅等在戲場还很活躍。当九如坤班成立的時候，黄福遐、陈福順、晏福秋、朱福菊、吳福全曾加入九如坤班；九如坤班人才，有葉把生王如福、黄如祿，小生刘如銀，旦王如發，花臉周如全，婆旦陈如棠，丑角黄如順等。虽不及福祿坤班人才之盛，但長沙湘戲在这一段時期，兩坤班对当時的戲曲成就也同样不能忽視。

当時京劇班子在長沙已很盛行，因此，初期坤班藝人開始採用京劇唱腔改变長沙湘戲南北路的老的唱法。如『紀信替死』、『收姜維』、『蘆花河』、『金沙灘』，長沙湘戲老的唱法都是長段簡單的唱，到这時漸走向唱短腔多的路，从郭福全、彭福仙『蘆花河』唱片可証明这种情况。初期坤班重生、旦戲，因当時京班藝人大都置办私人行头，坤班生、旦藝人也開了長沙湘戲藝人置办私人行头的例。初期坤班生、旦私人行头都在北京置办，踵事增華，又不是早些時春臺班所能比拟。由於这

兩种情况，給当時長沙湘戲男藝人戲班营業以極大的刺激，当時为了营業競爭，男藝人的戲班选初期坤班藝人不能排演的戲，如『封神傳』、『精忠傳』，整本連臺演出，也不能挽救頹势。於是男藝人除学習京劇武打，讓長沙湘戲武工戲如当時罗元德、吳紹芝所合演的『獅子樓』，添一些新的活力，更引起陈紹益、朱仲儒、吳紹芝、徐紹清等名藝人从事戲腔新的創造。陈紹益的新腔具有他独特的創造性，是人所共許的；吳紹芝如『北門樓』等戲行腔，也有它独具的美妙；朱仲儒的高腔已有他新創的成分，徐紹清更独往独來，開拓了高腔的新的境界。当時湘班和京班、男班和坤班的营業競爭是不断開展着的。初期坤班採用京劇唱腔，引起了男班藝人对新腔的努力創造；男班名藝人对戲腔創造既不断具有成果，又成了坤班藝人唱腔倣效的良好依据。因此，当時長沙湘戲戲腔便有了顯著的改進，这在坤班兴盛時期是值得提一下的。

不过就当時長沙湘戲一般風气說，坤班藝人在黑暗腐敗的政治局面下是很难維持她們的藝術的純潔性的。一九二七年後，私家堂戲在長沙既絕迹，坤班藝人已不能靠堂戲增加收入，就只好出局应客。当時反動头子都盛行捧角，每人有心爱的女藝人，有一些就借此作進身之階，替他們包場子，呼朋引類來專捧他們心爱的女藝人所唱的那齣戲，如專捧郭福霞的『綴霞团』等。於是，被捧的女藝人更經常出入酒館，坐包車招搖过市，有少數女藝人禁不起惡势力的誘脅，更不惜拋別藝術嫁給貪官、特务充当玩具，能保持私生活謹嚴的女藝人，如楊福鵬和其他少數的女藝人只可称是一种特例。女藝人出局应客，收入既然很丰，班主和教師便因此对她們加深剝削。因她們不重視演戲收入，十之九的女藝人，班主都不給予应得薪資，每逢年節，她們对班主和教師却反要送些礼物來

維持她們的劇場地位。当時老藝人生活都是很窮苦的，他們將畢生精力都花在藝術鍛鍊上，在舞台上也曾享有相当名望，但他們的收入反不及剛学会兩齣戲的女藝人，因此，他們認为用心傳授藝術，培植後代藝人，都是多餘的了。这情况維持到坤班後期，有許多女藝人便偏重色相，对藝術既不肯深下工夫，对唱、做也不能絲絲入扣，对扮装更不結合劇情，但求取悦腐化观众，如『斬子』的穆桂英、『观風』的三妖都不紮硬靠，乃至於七星額子不加雉尾。只是这類情况是初期坤班藝人所沒有的，那時候的女藝人都能够在藝術上站穩脚跟。在当時有声望的女藝人，除前述的郭福全、彭福娥、楊福鵬、張福梅等仍繼續現身舞台，最近如鄭福秋、王如福也都能脫離家庭环境，再从事藝術生活。不过女藝人人材是还有一些埋沒在家庭裏的，还当繼續發動她們参加藝術隊伍，增加今後長沙湘戲發展力量。

九、抗战期間長沙湘戲藝人的战鬥和牺牲

一九三七年七七事变發生後，長沙市有一个戲劇界抗敌後援会的組織。这組織由戲劇同業公会、戲劇工作者、爱好戲劇人士、文藝界、新聞界联合發起組成。它替長沙藝人团結抗战打好一个初步基礎。組織裏的藝人包括京班、湘班、話劇社、票房各類。長沙湘戲名藝人头牌歐元霞、大花廖申翥都曾被推为筹备会主席团。以前，長沙湘戲藝人是只有行会組織，長沙湘戲藝人参加民众組織是从抗战時期開始的。一九三八年武漢撤退前，在田漢同志領導下將長沙湘戲藝人編成三隊，从事抗战宣傳工作。第一隊的領隊人是头牌朱仲儒；第二隊的領隊人是头牌徐紹青、紫臉罗玉廷；第三

隊的領導人是武生黃元和。十一月長沙大火時，每隊在火災前三日各發銀元六百元向後方撤退，做慰劳伤兵等宣傳工作。大火後，三隊都由衡返長，在演剧二隊、八隊协助下在長沙做救济、疏散工作，但不久又都出發宣傳去了。陰曆除夕前，長沙湘戲演員未編隊的从各地回到長沙，名角如二淨罗元德，生角陈紹益、廖润生、孔青玉，小生陈華芝，旦角湯彩鳳、小飛鳳、陈綺霞等在未曾燬去的民众大礼堂上演，同時从武漢退出的京戲、曲藝团体由李雅琴、陈月樓等領導在湘鄉庙台上演，後來回到長沙，在銀宮戲院上演，除夕由兩戲团招待市民，都告滿座。到了第二年正月，音樂家任光和戲曲工作者龚啸嵐等都到長沙來了，合長沙湘戲人才組臨時戲剧訓練班，兼收难童，加以訓練，並先从經济上做到自給自养。同時第四隊在湘潭成立，領隊人是武生黃元才、小生吳紹芝；第五隊在益陽成立，領隊人是小生王華运、老旦田華明；第六隊在醴陵成立，領隊人是小生楊福雲。原在民众大礼堂的湘戲班也編为第七隊，領導人是头牌歐元霞、大花徐初雲。一九三九年九月，長沙湘戲班在各地演出『梁紅玉』、『史可法』、『新武家坡』等新戲。京剧班在衡陽組織平剧实驗剧团，由盛誠領隊，也先後演出『梁紅玉』、『雁門關』、『史可法』等新戲。当時長沙湘戲不但戲曲內容有新的改進，即高腔也經由任光審訂譜錄，行將開一新的局面。

这种戲曲活動不断为國民党特务所破坏。國民党特务更藉口八路軍長沙办事处負責人徐特立曾在公医院向湘戲同人講話，在一九三九年尾，把各隊証書、文件等沒收。一九四〇年春天，在湘潭的第四隊藝人借口漢生日为名，倡議各地藝人同回長沙，举行春季联合大公演來回答压迫剧运的反動势力。当時由湘潭來参加的有吳紹芝、歐元霞、李砚北、徐初雲；由益陽來参加的有周聖熙、王

華运、田華明。在長沙一連公演三天，对当時湖南反動政权做到了有力的示威。但不久國民党反動派压迫更緊，特务分子在戲曲界裏進行猖狂的破坏挑撥。在一九三九年尾各隊被迫解散的時候，第四隊黃元才領大批長沙湘戲演員，用九如班的名义在廣西桂林演出。因生意做不開，將包賬改成分賬，也还是無法維持；黃元才回湖南搬角，但結果仍歸失敗。这時候，一部分在桂林的藝人將九如班再度改組，由吳紹芝、吳叔岩、莊華厚、陈綺霞等合場面、箱上共十八人組中兴湘剧团在桂林演出新戲。中兴湘剧团因一本在湖南時的作風，对演出極为認眞，在当時頗受桂林人士欢迎。在桂林一度演出後，中兴湘剧团到衡陽接福喜班來桂林演出一月，所演新戲如『梁紅玉』、『史可法』、『江漢漁歌』、『武松』等，都很叫座。一月演出後，中兴湘剧团跟福喜班回衡陽演戲，並不斷吸收新的血輪；等中兴湘剧团到衡陽後，团員已由十八人發展到二十二人了。他們在衡陽演出完畢，一九四〇年尾在耒陽演出五十六天，同年舊曆年底在湘潭演『武松』三天，一九四一年初在長沙民众剧場演出舊戲半月，以後陸續演出十个以上的新戲，每一戲連演三天，輪流演出達六个多月之久。不久在長沙產生了小規模的新戲演出的高潮。这時候，中兴湘剧团团員已發展到五十多人了。一九四一年九月，日寇進攻湘北，中兴湘剧团解散，有許多的团員到桂林集合。这時候，桂林正開西南戲剧展覽，國民党特务对中兴湘剧团繼續破坏，只許团員用个人名义参加，不許用中兴湘剧团体名义参加展覽会。到十二月，蔣匪放棄湘北，長沙湘戲藝人因此遭受到流离奔走，死亡相繼的苦难。

一九四四年四月，日寇直逼長沙，蔣匪軍不战潰散，当年秋天日寇進佔衡陽，白匪崇禧奉蔣匪令放棄廣西桂林、柳州，下疏散令。十一月，日寇攻入桂林，柳州同時失守，日寇進逼貴州独

山。在这次战乱裏，長沙湘戲藝人流徙死亡，人數極多，殉难最烈。藝人吳紹芝未死前曾寫信給田洪同志，詳述当時長沙湘戲藝人逃难，在路途的困苦情况，和他們的团結友愛，以及他們对当前惡劣环境的抵死掙扎。信裏說：

我們这次逃亡出來的湘劇同志只有十成之二，在路上又死了董海魁、姜南生。前日彭菊生長子鉄伢在貴陽逃回，他在柳州車站会了歐家運哥，說元霞老先生已在柳州死了。華厚同志与我們一路到桃花坪，住了一个多月，他因妻兒關係定要回去，同黃華翠、朱菊雲、顏二（湘戲班有名的伙头）一路返回。現在这裏只有金生、金林、華峯、鉄双、潤生幾个同志，还有菊生、華枝二位。……我因內人重病，不能远涉，故挨至今日，也決心往靖，与申和、玉枚商妥之後，再來接在洪的幾位苦同志一道去参加他們的团体。……現在此处生活比任何地方高，米賣八千零（小升）、猪油三百零、鹽二百零、白菜一百五十元一斤。尤其是譚金林苦得不堪，如此大雪，他身上一兩棉花沒有，我們也是穿的不多。他終日在我一起，兩頓不飽。……我於四月初八回鄉住了十多天，二十四日黃元和全体同志及元霞先生一家共計五十餘人在我家住了兩日。二十六長沙失陷，二十七就帶了潤生夫妇及內人小孩五个人跟了大家逃出來。二十八日敌人已在我們之前攻到了湘潭、雲湖桥、石塘等处，元和他們就在一个祠堂裏紮下，不肯再走。我与元霞、申奎、福志、海奎等二十餘人冒險向前，三十日行至湘鄉以上十五里之三棗市安歇。不料敌人从寧鄉攻到湘鄉，当晚在朱仙渡打起來了。我們在槍彈中逃出來，把所帶的行李等件一概丟尽。元霞先生就在那時衝散。第二天在路上会見華厚同志，……他們是由石塘出來的。一同逃到邵陽，余金生等先已到了。……在車站內歇了一晚，次日上午又往上奔。五月十日才挨到桃花坪。隨後華枝師徒、華翠等都到了。……在桃時因天熱人雜，疫症流行，姜南生、董海魁及小兒等都死了。……罗玉廷先生在攸縣遇險身死，这是范元义的徒弟袁义奎从那裏來，他親眼看見的。最近接了易華秀來信，徐初雲、賀

華元、易同瑞、董小艷、黄元和現在在藍田桥头河開演。昨又聞藍田事变，不知他們又逃往那裏去了。……

吳紹芝在長沙失陷時逃到邵陽，再逃到溆浦，便死在这塊地方。他这封信是他逃到桃花坪後準备到靖縣去的時候寫的。这一批長沙湘戲藝人从長沙動身逃难，是五十多人的集体行動，人數除所帶眷屬，約估藝人總數十分之三。到湘潭後曾分一小支向藍田逃竄，大隊由湘鄉先後逃往邵陽。他們从日、蔣的槍彈下拚命逃出，少數藝人如歐元霞被衝散了，大多數藝人陸續跟上，行李全丢尽了。直逃到桃花坪才再度集合，再度苦難生活。天熱時疫症流行，天寒時身上無棉，兩餐不飽，姜、董兩藝人和吳紹芝的兒子都染疫死了。但他們的集体生活却始終維持着，並決定一同前往靖縣尋求生路，而且还準备派人到洪江接在洪的幾位苦同志参加团体。逃难中的团結友爱是最不容易的事，虽說長沙湘戲藝人在鑽鄉演戲的生活裏是習慣了这种集体行動的，但如果不經过較長期的組織訓練，和一般藝人对同志爱都有一些体認，在这种苦难的环境裏，是容易發展每个藝人的自私心的。因此，这一段藝人的逃难經过是值得寫出的。

吳紹芝在溆浦虽是病死，但桃花坪的疫病，大雪裏的飢凍和他爱子的死都成了他病死的因素。他对抗战工作很認眞，在他这封信裏对一同逃难的藝人同志關心很切，一路上劳心焦思也是他病死的重大因素。歐元霞在湘鄉和大隊分散後，往南逃向桂林、柳州，再逃到宜山病死，信裏說他死在柳州，是战乱中的傳說如此。当時宜山是封鎖區域，他死後，屍骸無从覓处，到後來封鎖解除，虽尋到他的屍骸，却已經腐爛到不認識了。董海魁是胡普臨的徒弟，和姜南生在桃花坪得疫病死；胡普臨在醴陵殉难，前面也已經說过。罗玉廷死在耒陽，有人說被逼絕食餓死，但也有人說，和他姪

子罗洪元同時，被日本人用鉄鏟築死，信裏說在攸縣遇險，也是当時誤傳。其他如朱仲儒在流亡中病死；孔青玉在長沙無处覓食，飢餓致死；罗玉廷外姪張華晉在長沙东鄉黃蜂寨被日寇槍擊致死；蕭雲奎、李少臣在逃难途中，因蔣匪游擊隊自相火併，遇害死亡；黃玉飛在永州冷水灘被火車輾死；女藝人何福冬在長沙被炸致死；檢場人陈細和在通道縣被汽車压死；田華明女王映紅、王映容在洪江病死。这一本血肉模糊的死亡清册是極不完整的，長沙湘戲藝人殉难人數和殉难实況还需有更詳確的調査。只是从此以後，長沙湘戲元气大伤，著名生角陈紹益、歐元霞、孔青玉、朱仲儒、師青雲等在同時相繼死亡，生角除名藝人徐紹青外，登台的老藝人只剩下周華熙了。其餘只有坤生，她們是專靠唱工，却不大適於『靠戲』的一种生角，而且她們在唱腔、說白裏也不能像老生角一样，能充分表達情感。在一个剧种裏失去了生角的典型，是最大的一种損失。小生自窮、文、富、武兼長並优的吳紹芝死了以後，也好像从最高峯跌到地下來了。正旦在坤角裏还能挑选，重做工的蹻旦能繼承彭鳳姣的衣鉢的却數不出一兩位較好的素材。但像彭鳳姣这样的老藝人却困頓而死了。花臉只罗元德、賀華元还維持他們的舞台生活，但罗元德年老力衰，再讓他登台演戲是已經不適宜了。只是長沙湘戲繼往開來，重大責任都只好落在周、賀、罗等和現已不登台的王益蘇、龔湘雲不多幾位前輩藝人的身上，这对於長沙湘戲的未來展望，將不能看成是小問題。[四三]

但我們因長沙湘戲元气大伤就認为这剧种將从此減沒却是不应該的。長沙湘戲从清康熙三年（一六六四年）直到現在，保存了將近三百年來的丰富的藝術積累；一直傳承不断的『崑高』老戲仍可以追溯淵源。長沙湘戲高腔和明、清弋陽腔有直接和深厚的血緣，从曲調到唱、做，就許多常

見的高腔戲都可以体認出这老劇种的許多成就。長沙湘戲南、北路戲有許多是徽戲的老戲，这些戲的精神飽滿，技藝超卓，代表着东南民間的健康本質。更由於老藝人对戲曲藝術的認眞鍛鍊，將这朵戲曲的花深栽在長潭的土壤裏，讓許多戲中人在老藝人的脈搏下塑造出湖南人所独具的風格。因此，長沙湘戲不但有長远的傳承，廣闊的地區，且隨時有独特的創造。近來有許多人对川劇有進一步的認識，是一件極可喜的事情；長沙湘戲这丰富的鑛床，地下的蘊藏量和顯露出地面的鑛苗却並不減於川劇。希望加强領導，使老藝人和青年藝人進一步合作，更好地培养新生的一代，大力整理劇目，在优良傳統的基礎上逐步提高藝術水平，湘戲的發展前途是光明而远大的。

㊀ 刘繼莊『廣陽雜記』卷三：『亦舟以优觴款予，演玉連环。楚人强作吳歈，醜拙至不可忍。使非予久滯衡陽，幾乎不辨一字。』

㊁ 参見嘉慶『湘潭縣志』『職官』五、『祠墓』一。

㊂ 廣陵江昱，字賓谷，兄弟應雎任常寧知縣。乾隆乙亥，他曾奉母來常寧，留居縣署八年。著有『瀟湘听雨錄』。卷三：『湖南方伯楊廷璋，將陞見，賚司公餞，演劇为「三多」。故事中应有五蝠。』

㊃ 参見『戲曲論叢』，葉德均『太平樂府作者攷』。

㊄ 参見光緒『湘潭縣志』『貨殖』十一。

㊅ 参見光緒『湘潭縣志』『貨殖』十一、『列傳』三十二。

㊆ 参見同治『長沙縣志』『風俗』和光緒『善化縣志』『風俗』。

㊇ 『夢華瑣簿』：『戊戌夏，余到岳陽，得識徐稺青。一日，得長沙彭实菴書，示余，讀之云：「瓣香負气去長沙，適常德。」余亟問瓣香何如人？曰：「是名猗蘭，長沙普慶部伶也。」秋九月朔，余过長沙，得識实菴。比月半，泊常德，即訪得元秀班，召問其掌班，則（瓣香）中秋後已復歸長沙矣。注：瓣香姓曾，名超。昔在洪江，後來長沙。学南

北曲最多，長沙諸郎中殆無其偶。」

(九) 李夢松，清乾隆己酉（一七八九年）年五十六。弱冠時，上朱太守言撫州『風俗書』說：『撫州淫祀独多，每屆秋熟，則戢木偶泥像，遊行城郭，以为戲樂。夜使优伶演戲，籲歌達旦。計一年所費，不下數万。』見同治『臨川縣志』『人物』『藝文』。

(十) 同治『臨川縣志』『風俗』引舊志：『吳謳越吹，以地僻罕到。士伶皆農隙学之。』

(十一) 参見同治『万載縣志』『風俗』。

(十二) 一九四八年筆者在瀏陽所眼見的情況如此。

(十三) 参見同治『瀏陽縣志』『学校』，附『風俗紀略注』。

(十四) 『湖南通志』『雜志』『紀聞』引『痛餘雜錄』：『俗供神像有头無軀者，曰攤神。一于思紅面，号东山聖公；一珠冠窈窕娘，号南山聖母。兩人兄妹为婚，不知其所自始，楚黔皆祟祀之。』『巴縣志』『禮俗』『風俗』引『田居蚕食錄』：『端公攘儺，俗名師娘教。所奉之神，製二鬼头，一赤面長鬚，曰師爺；一女面，曰師娘；謂是伏羲、女媧。臨事各以竹承其頸，竹上下二篾圈，衣以衣，倚於案左右，下承以大碗。』李調元『南越筆記』：『新兴有东山神者，有处女採桑过焉。歌曰：「路边神，尔單身，一蚕生二繭，吾捨作夫人。」还家，果一蚕二繭。是夜，有紅絲牽女入庙中，兀坐無声息。遂泥而塑之，称罗夫人。』陸次雲『峒溪纖志』：『苗人臘祭曰報草，祭用巫，設女媧、伏羲位。』

(十五) 同治『瀏陽縣志』『学校』附『風俗紀略』：『舁木像或旗、或劍，以鼓樂迎供，曰接案。』

(十六) 同治『萍鄉縣志』『地理』『風俗』：『立春先日，鄉人舁儺神集於城，俟官迎春後，即逐疫於衙署中及各民戶。』

(十七) 乾隆八年『醴陵縣志』『輿地』『風俗』：『近有假儺神以謀食者，遊民無類，牽舁鬼臉，巡遊四鄉，蠱惑供养，所費不貲。』縣志虽不曾明說演戲，但扛抬案神巡行謀食，四鄉供养，所費不貲，从下述醴、瀏、万載一般情況通看，却应当和小班演戲还頗是相連在一起的。

(十八) 一九四九年醴陵朋友汪君所說。

(十九) 同治『万載縣志』『風俗』：『又有所謂陽戲，心願者提挈傀儡，始为神，繼为优，各家有願演之。』遵义李樾『望雲詩草』『观太平戲』詩注：『按郡俗醵錢祀川主，因歌舞娛神，演李二郎故事，有挑山救母、并州採鉄等劇，名曰太

平陽戲，少亦一二日始已。其因禱報賽者僅弋陽戲，所祀用土、土主、藥王，僅歌舞通宵而畢。」『望雲詩草』見鄭珍『巢經巢全集』『播雅』卷十六。鄭珍是清嘉、咸間人，李樾和他同時。

（二十）參見流沙、北萱『贛劇之源流与發展』。

（二一）『南遊記』依『四遊記』小說推斷，应当演唱華光故事，但長沙湘戲老藝人却認為是『观音得道』。这戲又名『大香山』，通称『观音老母遊地府』。衡陽湘戲高腔整本大戲，除『精忠傳』有高、昆兩种本子，也有『观音』、『目蓮』兩种高腔本子。据他們的說法，『观音』也是『南遊記』。

（二二）李調元『雨村劇話』：『弋腔始弋陽，即今高腔。楚、蜀之間謂之清戲。』李調元是清乾、嘉間人。

（二三）徐渭『南詞敍錄』：『今唱家称弋陽腔者，則出於江西，兩京、湖南、閩、廣用之。』『南詞敍錄』，明嘉靖己未成書。

（二四）湯顯祖『宜黃縣戲神清源師廟記』：『至嘉靖而弋陽之調絕，变为樂平、为徽、青陽。』王驥德『曲律』：『數十年來又有弋陽、义烏、青陽、徽州、樂平諸腔出，今則石台、太平梨園幾遍天下。』『曲律』，明万曆庚戌成書，依所說『腔調每三十年一变』的例，从嘉靖到成書時，可称是六十年來。

（二五）王驥德『曲律』：『今至弋陽、太平之滾唱，而謂之流水板，此又拍板之一大厄也。』

（二六）燕石居梓『精选天下時尙新調』，有豫章殷啓聖所彙輯的上、下卷和閩建館稔寰所彙輯的一、二卷兩种，統称为『秋夜月』。『琵琶記』殘存卷下一册，清乾隆間內府鈔本，北京圖書館藏。

（二七）參見燕石居梓『精选天下時尙新調』。

（二八）參見光緒『湘潭縣志』『貨殖』十一。

（二九）參見『駱文忠公年譜』。

（三十）光緒『湘潭縣志』『貨殖』十一：『及寇平，諸將拥資还，博戲倡优，相尙以为侈靡。』蓬道人『蘭芷零香錄』：『軍兴以來，湖南子弟，帕首荷戈。富貴而歸故鄉，揮金如土。每値豪宴，一席之費，虽八口之家，終身吃著不尽。』

（三一）青木正兒認为唐英『古柏堂傳奇』，是清乾隆十四年前所成的書。『天緣債』第四齣『借妻』，副（張骨懂）白：『那「肉龍头」全本上，趙匡胤「鬧街盤殿」裏头，那曹二相公的嫂嫂張氏在街市金殿上，不知叫了趙匡胤多少

本丈夫。』又白：『这都是乱彈梆子腔裏的大戲。』这裏所提到的『乱彈梆子腔』裏的『全本』『大戲』，即焦循『花部農談』的『乱彈』戲，如『鉄邱墳』、『龍鳳閣』、『兩狼山』……等。

㉜ 参見李斗『揚州画舫錄』卷五。

㉝ 参見吳長元『燕蘭小譜』。小譜所記是清乾隆甲午至乙巳十二年內的北京藝人。甲午是乾隆三十九年，所以說是「三十九年後」。

㉞ 嘉、道間烏程范鍇『漢口叢談錄』，黃心盦『漢口漫志』：『义寧州盧常泰「李翠官小傳」云：「李翠官，鄂之通城人。幼習時曲于岳郡，居楚玉部，名噪湖之南者數年。去而來漢，隸榮慶部。初，榮慶部有臺官者，皖人，名擅江、漢間，而李之技匹之，一時号兩美云。」』

㉟ 見光緒十八年善化縣姜告示和宣統元年五班稟呈。

㊱、㊲、㊳ 均参見李斗『揚州画舫錄』卷五。

㊴ 漢戲戲路分荆、襄、府、漢四河。長江下流为漢河；沿鄖水而下，从雲夢出口，流行於棗陽、隨縣、安陸、雲夢、孝感、黃陂一帶为府河。

㊵ 『夢華瑣簿』：『四徽班各擅勝場。四喜曰曲子，先輩風流，餼羊尚存，不为淫哇，舂牘应雅，世有周郎，能無三顧。故至今堂会終無以易之也。』

㊶ 参見葉德輝『双梅景閣叢書』。

㊷ 在本文最後一次改正稿脫稿後，老藝人罗元德於一九五五年一月十八日在長沙逝世，造成了長沙湘戲巨大的損失。

㊸ 本文所論到的只是長沙湘戲。湖南地方大戲除長沙湘戲外更有衡陽、祁陽、岳陽、常德等劇种。这些劇种和長沙湘戲並非截然不同，它們也一样有它們的崑曲根基，並一样受到弋腔、徽調的重大影响。衡陽戲保存崑曲較多。岳陽、常德兩劇种的南北路戲（徽調）却直接受漢戲影响，因此，弋腔对兩劇种影响便不大了。衡陽、祁陽兩劇种高腔（弋腔）、南北路（徽調）从湘南流入，並直接給桂戲以重大影响。这些劇种只戲的進路不同，就劇种說，却都只是大同小異，是只宜合而不宜分的。如現在的祁陽戲更分成宝河、永河兩派，就更加不必要了。对於这些劇种当再寫專文，不在此地多談。

試談粤剧

歐陽予倩

一、粤剧的誕生

粤劇——廣东戲，是屬於二黄、西皮系統的，也就是南北路系統的一种大型的地方戲。它和漢戲、湘戲、桂戲同出一源。儘管它不断地吸收了許多廣东民間曲調和外省多种的樂曲，它的基本曲調是二黄和西皮。我們称京戲的曲調为皮黄，因为廣东称西皮为梆子，故称梆黄（以下称梆黄）。漢戲、湘戲、桂戲称西皮为北路，称二黄为南路，故称南北路。梆子这个名称比西皮早一些，因此想見廣东的伶工接受乱彈比較早，其次就是他們学習乱彈大約是从徽班学的，也和桂戲、祁陽戲（湘戲的一个流派）一样，最初是接受了徽班的一套技藝。最初的廣东戲幾乎和桂戲、祁陽戲沒有什麼兩样，它們有很深的血緣關係。廣东戲和漢戲也是同胞弟兄。漢戲又是和徽調血脈相連的。据老伶工的回憶和現在所能找得到的記載对照起來看，廣东伶工是从安徽班子和湖南祁陽班子接受了梆子二黄的。

西皮、二黄曲調的形成，是經过長時間許多演变过程的。在長時間当中慢慢的变化，一點一點的湊合，不知道費了多少藝人的劳力，所以我們很难說这种曲調是安徽人的創造，还是湖北人的創

造。我想这兩省的伶工都有功劳，陜西伶工也有功劳。可是在傳播和推廣方面，徽班的伶工似乎跑路跑的多一點。四大徽班進北京傳留給京戲的主要曲調是皮黃，許多徽班到湖南、廣西傳給了他們南北路也就是皮黃。廣东在一个時期徽班很盛行，徽班不僅傳給廣东伶工西皮（梆子）二黃的一套，同時也把武術帶了过去。武戲在徽班裏十分注重，也为廣东人所喜爱而被接受了。

除徽班之外，湖南班子到廣东的也很多——有的是崑腔班，有的唱南北路，唱南北路的可能佔多數。在乾隆年間湖南到廣东的十幾个班子当中只知道集秀班是唱崑腔的。到廣东的湖南班子以衡陽和祁陽班子为主，衡陽班子多半是唱崑腔的，現在还保存了很多崑腔戲，而且表演形式沒有什麼变動；至於祁陽班是以唱南北路为主，也兼唱高腔。二十年前我遇到廣东的老伶工和在廣州落籍的湖南老人都曾談及祁陽班子曾在廣东盛行过。廣东梆黃的唱法曾受祁陽戲的影响也是很自然的。廣东戲老的唱法是和桂戲祁陽戲相差不远的（除語音的差别，唱腔可說十之八九是一样）。廣东戲用的所謂『棚戲官話』可以說就是桂林話。例如唱腔裏头的金線吊芙蓉（也分慢板、中板）祁陽戲也有，叫做吊句子，桂戲就叫吊板，这是别的劇种裏头沒有的。还有角色進馬門的時候一跳（名叫小跳），也和祁陽戲桂戲相同，而为别的劇种所無。又如廣东戲沒有受到京班武戲的影响以前的把子（台上的武工）是和祁陽戲桂戲的把子相同的，这都可以說明廣东戲和祁陽戲的關係。

二、梆黃与崑腔戲的兴替

廣东戲的形成与变遷，所經的道路和京戲、漢戲等是一样，因为大多數观众的好尙，形成了一

个時期的風气：雅部讓位於花部——崑腔讓位於梆黄。廣东人接受了梆子、二黄加上一些廣东民間的曲調，再把梆子、二黄的唱法和伴奏逐漸加以改变，就形成了今天的廣东戏，这是廣东人民大众所喜聞樂見的戲曲。

据老藝人說：在明万曆年間廣东的伶工已經有了他們的行帮組織瓊花会舘。如果这个話是可靠的，那就是万曆年間戲曲在廣东已經相当盛行。至於那時候唱的是什麼腔調的戲，据徐渭『南詞叙錄』載：『弋陽腔出於江西，流行於兩京、湖南、閩、廣。』按『南詞叙錄』作於明嘉靖三十八年，麥嘯霞所著『廣东戲劇史略』根据徐渭的話断定嘉靖年間廣东戲曲唱的是弋陽腔，如果那時已經有瓊花会舘，那就可能是弋腔班子組織的，但是沒有可靠的証据。据可靠的傳說清初有張五者把京腔傳給紅船子弟，看來弋陽腔曾在廣东盛行，粵劇最初的底子是高腔。崑腔進廣东大約是明末、清初的事。有的是遊宦、貴人把班子帶到廣东，还有就是闊人在廣州組織班子（例如嘉慶季年鹺商李氏家蓄雛伶一部，延吳中曲師教之）。到了雍正、乾隆之間，崑腔和乱彈同時在廣东盛行，据乾隆四十五年（一七八〇年）七月所立『外江梨園会舘碑記』，徽班佔九班，湖南班子兩班，江西班子兩班。乾隆五十六年（一七九一年）所立『梨園会舘上会碑記』，湖南佔十七八班，安徽佔七班，姑苏佔十一班。『外江梨園会舘碑記』載有：文彩班、湖南祥泰班、安徽文秀班、安徽上陞班、安徽保和班、安徽翠慶班、集慶班、安徽上明班、安徽百福班、安徽春台班、江右江易班、江西貴華班、安徽榮陞班、湖南集秀班。

『梨園会舘上会碑記』載有：

安徽保慶班、湖南悅普班、湖南天慶班、湖南集秀班、湖南方勝班、極樂天班、湖南双福班、湖南陽泰班、江南上陞班、湖南凝福班、湖南連陞班、安徽春台班、湖南大观班、湖南福寿班、祥麟班、宜慶班、湖南瑞華班、湖南普慶班、湖南慶芳班、湖南彩雲班、安徽勝春班、姑苏升華班、姑苏慶雲班、姑苏万福班、安徽宝名班、安徽貴和班、安徽荣陞班、安徽裕陞班、姑苏五福班、姑苏清音班、姑苏慶春班、姑苏添秀班、姑苏集秀班、姑苏嘉慶班、祥福班、姑苏春星班、湖南景台班、湖南麗華班、湖南文華班、姑苏吉祥班、江西綿春班、繡春班。

在这許多班社当中明確知道的安徽春台班、湖南的集秀班是崑腔班，姑苏的十一班可能全是崑腔班。其餘的班社当中，也可能还有崑腔班，於此可見崑腔戲在廣州是曾經相当盛行。

註：崑腔戲在粵剧舞台上的兴革問題。远至一九一七年以前，粵剧还有先演崑腔戏的習慣。那時候戏班以四鄉的臨時戏棚（用竹、報和葵葉搭成，可容观众二三千人，正面約留可容一千人站立的空位，是給免費的观众站着看的。舞台正面向着他們，再过就是什麼庙宇的大門）演出，一般都以夜場戏为打泡戏，翌日才叫「正日」。打泡戲（第一場夜場戲）照例演「六國封相」（其中已包括有「八仙賀寿」和「仙姬送子」了），之後就演三齣崑腔短戲，剧目大多數是「霸桥」（即「關羽送嫂」）、「釣魚」（即「薛仁貴訪尉遲恭」）、「孫夫人祭江」和「金花報喜」等四齣中任选三齣，故又名「三齣头」（当然崑戲中还有不少剧目的，但一般都以这些应景一下，其他剧目，大半已被演員所遺忘，可見崑腔戲在粵剧中已漸漸失了地位了）。而这三齣头的演出時間，一共亦不过演四五十分鐘罢了。「三齣头」演畢，就演武場戲「開套」（也是一定規例排着次序演的；又：「開套」剧目大約是：「擋亮」（陈友亮）和「司馬懿困城」等。这齣「開套」不外是「番邦入寇」、「边關告急」大打一場之後，一变而为「別家」、「落难」、「中举」、「荣歸」、「完婚」等刻板故事，一直演到天亮。之後还演一齣短剧压尾，名叫「鼓尾」，其剧目大約「戲叔」、「三娘教子」、「賣胭脂」等，一直到早上的九時方完場。

这种風气延至大革命的前幾年就只保留了一齣「六國封相」，还作为開場戲。解放前，四鄉中还有「鼓尾」演，

那是利便鄉鄉远道來看戲的人，不便於深夜中散場回去，故循例加演天光戲罷了，但演至大皦皦亮就完場了。至於城市，廣州和香港則在三十年前的星期六夜戲也有加演天光戲的，現在連四鄉也沒有这个例了。

徽班和湖南、江西的班子絕对不是完全唱崑腔，其中必有大部分唱乱彈的。楊掌生『夢華瑣簿』說：廣州樂部分外江班和本地班；又說：外江班近徽班，麥嘯霞举为皮黄戲曲流傳入粵之一証，徽班無論到那裏都是以唱西皮、二黄为主的。

廣州很早就是一个通商的都市，乾嘉年間又是个比較安定的時期，無怪有許多戲班到廣州，除掉外江班（指外省去的班子）还有本地班。張心泰『粵遊小識』說：『潮劇所演傳奇多習南音（就是說用潮州話唱）而操土風，名本地班，观者忘倦。若唱崑腔，人人厭听輒散去。』又据丁仁長『番禺縣續志』：『凡城中官讌賽神，皆係外江班承値。其由粵中曲師所教而多在郡邑鄉落演劇者謂之本地班，專工乱彈、秦腔及角觝之戲。』

照以上的材料看，崑腔是曾經在廣州盛行，但只是達官貴人欣賞，还有附庸風雅的富商巨賈从事捧場。本地班唱的是乱彈即所謂『乱彈、秦腔及角觝之戲』（丁仁長所指的乱彈可能就是二黃，四平調和弋陽等腔；秦腔就是梆子；角觝是指武戲）。老百姓就是欢迎这些，以至於晝夜忘倦。在清朝中葉，廣东的本地班已經很兴旺。据『番禺縣續志』說：『本地班脚色甚多，戲具衣飾極炫麗，伶人之有姿首声技者每年工値多至數千金……东阡西陌应接不暇。』而崑腔班子逐漸沒人看，而終歸於消滅，正如丁仁長所說：『咸丰初尙有老伶能演「紅梨記」，「一文錢」諸院本……距今幾十年，何戡老去，笛板飄零……不能復奏大雅之音矣！猶目为外江班者沿其名耳。』

三、粵剧的形成和外江班的退席

崑腔站不住了，乱彈独佔歌壇，外江班逐漸吃不開，本地班取得全勝。本地班，据張心泰『粵遊小識』所指是潮州班，据丁仁長『番禺縣續志』所載的本地班可能是廣州班，潮州班以唱弋腔为主，現在的潮州戲还是用幾十个小孩帮腔，此外也有唱梆黄的，至今唱腔还很像湘戲。潮州戲虽然也在廣州唱，主要是在潮汕一帶。我們現在所談的粵剧是不包括潮州戲的。至於『番禺縣續志』所說：『……其由粵中曲師所教而多在郡邑鄉落演剧……專工乱彈、秦腔及角觝之戲』的本地班，当然与以弋腔为主的潮州班有別。这样的本地班，据同書所載：『脚色甚多，戲具衣飾極炫麗，伶人之有姿首声技者每年工值多至數千金，各班之高下一年一定，即以伶工值多寡分其甲乙。班之著名者，东阡西陌应接不暇，伶人終歲居巨舸中，以赴各鄉之招，不得休息，惟三伏盛暑，始停絃管，謂之散班。』这完全是廣州班子的情形。一直到近年來，有了新式舞台，廣东戲班仍是習慣於流動演出。班中總管事名叫坐艙，也还是襲用原來的名称。粵剧班社的組織，麥嘯霞所作的兩个表，今据粵剧藝人同志們的意見略加訂正（附『初期粵剧組織系統表』、『現代粵剧組織系統表』，均見篇末）。

据說雍正年間，有个湖北籍的名伶張五因为得罪了官府，从北京逃到佛山，把京腔（即弋陽腔又名高腔）、崑腔和武工教給紅船子弟，成立戲班，并在佛山鎮大基尾建立了瓊花会館。張五綽号攤手五，他会的戲很多，崑腔、乱彈都会，而且能文能武（据說他精通少林派的武術，現在粵班講武術仍宗少林），他一手教出來的弟子很多，因此粵班供他为祖師，称張師傅。这个傳說粵剧老輩說

起來鑿鑿可据，大家也認为可靠。然則粵劇發祥之地要算是佛山，至於瓊花会館佛山有，廣州也有，廣州的在瓊花大街，如果廣州的瓊花会館明朝万曆年間已經建造，那佛山的就後於廣州的百餘年。因此我怀疑廣州的瓊花会館建立於万曆年間之說不一定可靠，好在这並不十分重要。

註：据老樂師梁秋先生說他的哥哥梁清（又名三手清）死年已九十多歲了，生前曾說据三手清的前輩說，瓊花会館远在幾百年前就有了云云。照推測，在佛山大基尾的瓊花会館可能是建在粵劇演員之手，而是在張五之後，而廣州的瓊花会館就可能是弋腔班子所組織成立的。因辛亥革命以前佛山是商業重鎮，貿易远比廣州为繁盛，外省人居留的也不多，故当時佛山当是粵劇本地班的發祥地，而且也是集中地。粵劇班子在佛山建立瓊花会館是大有可能的。瓊花会館在佛山大基尾建立之前，已有一所名叫瓊花宮的，也是粵劇伶工所組織的。張五到佛山後才擴建为瓊花会館。而其後瓊花会館也因粵劇的逐漸發展，地方不够用，又在佛山的蓮花地另建分址。据說，兩間瓊花会館（都在佛山）的遺址，至今仍在，但已成斷瓦頹垣，荒蕪不堪了。至於广州在清朝以前，都是封疆大吏所在地，这些人大半是外省人，加上附庸風雅或取媚於官府的巨賈、大紳，当然爱演外江班，故在广州的瓊花会館是外江班伶工所建的可能性比較大。在廣州的瓊花会館舊址的瓊花大街至今仍在，就是目前的六二三路沙面东桥附近的对門，街道頗寬闊，居民很多，但会館的舊址已蕩然不存，無可稽考了。

粵劇戲班經常住在船上確是事实，这与張五教紅船子弟演武之說可以联系起來。現在的粵劇当为張五的一派，据說張五是湖北人，他組織粵班用的是漢班的制度，例如粵劇的十行脚色——一末、二淨、三生、四旦、五丑、六外、七小、八貼、九夫、十雜——就是照漢戲分的。不过粵劇中的十雜却不是演員，而是打鼓掌（掌板和打鼓的那个樂師，有如整个樂隊以至整个演出的領導人）。这与漢劇是否相同呢？原來这个打鼓掌（其实这个『掌』应係『長』字之誤，因其有首長之意）之所以和演員列在一起的原故，就是他不但要由演員出身的担任，而且还要对所有劇目的任何一行脚色，

任何一种唱腔、排場、武功、唱工、文武場的伴奏技巧，以至一切应有尽有的行規，地方習例都全部爛熟。他在演出時是樂隊的領導，是全班的指揮，偶然有人誤場，他也隨時可頂替，所以他就列入演員的部門裏，工金也是全樂隊之冠。

麥嘯霞說粵剧的底子是漢戲，粵剧伶工也承認，但是直接由漢戲轉变为粵剧的跡象很少，而直接受徽班的影响的確很大。許多的徽班把梆子、二黃帶到廣东，由外江班全盛漸成为本地班与外江班並立，再成为彼此合併，最後本地班独盛。粵剧遂成为独具風格，特點鮮明的大型地方戲曲。

最初外江班压倒一切，本地班只能下鄉演，而酬神宴会也總是外江班承値，因語言的關係，外江班不可能滿足廣东观众的要求，客观形势决定了本地班必然兴盛。舊有的剧目漸失其号召力，新的剧目必然应运而生。廣东的本地班和外江班并立的時候可以看作粵剧奠定基礎的時候。最初他們唱的腔調可以說完全和桂戲、祁陽戲的腔調一样；說白用的是桂林官話。这些逐漸改变，在腔調裏一點一點加進廣东地方小曲，唱詞和道白的發音更多的使用廣东語音，經过相当長的時間（大約將近一百年）粵剧成了廣东人自己的戲曲。

四、李雲茂的起义和粵剧所受的影响

粵剧在發展的中途遭受过一次重大的打擊，那就是在太平天国革命失敗的時候。洪秀全攻克南京，想取廣东以濶餉源並通海路，便秘密派人回廣东运動起义，天地会首領陈開在佛山首先响应，於咸丰四年（一八五四年）起事。李文茂、陈顯良等在廣州北郊起事响应陈開，率众与陈開結合。当

時有十四个縣的農民羣众响应他們，都是头紮紅巾，据說數以百万計，声势異常浩大。

李文茂廣东鶴山縣人，为粤剧的武二花，以演『蘆花蕩』及『王彥章撑渡』著名。为人輕財仗义，精於少林派的武術。他是天地会有名的拳師。他曾率領瓊花会館的梨園子弟，編为三軍：小武、武生等称做文虎軍，二花面、六分等称做猛虎軍，五軍虎、打武家（武行）等称做飛虎軍。文茂称三軍主帥。他們穿上戲班的蟒袍甲冑表示反清復明。

文茂驍勇善战，打过很多勝仗，便進而圍攻廣州。兩廣總督葉名琛勾結洋人，由英國軍艦运送槍砲和粮食源源接济。文茂等圍城半年不能下，退到珠江的南岸，与清軍苦战了一个時期，退到肇慶，为清軍所攻，退入廣西，曾攻梧州，破藤縣，过平南，到達太平天国革命發源地潯州。攻下潯州之後就在那裏建立一个新國，國号大成。陈開称鎮南王，後改称平潯王。文茂率水陸大軍先後攻克武宣、象州、平南、貴縣等縣城，不久又攻下了柳州，文茂便称为平靖王，封官設職，有丞相、都督、將軍等，声势日盛；曾開爐鑄造錢幣，称『平靖勝宝』。此後又接連佔領慶远、雒容、榴江、柳城、罗城等縣。据『罗城縣志』載：『一時政治聿新，民風为之一变。』李文茂部下的官員平日光着脚提着籃子上街買菜，文茂的妻子老百姓叫她大嫂，可見文茂的政治措施頗得民心。一八五八年春文茂率軍攻桂林，受伤退回柳州，清軍佔柳州，文茂一再败退到怀远縣山中，在一八六一年嘔血病死。

李文茂响应太平天国革命起义反清，虽然也与其他農民起义同样遭到失敗，但他在粤剧史上却留下了光輝的一頁。滿清總督葉名琛在廣东進行了很殘酷的屠殺，株連喪命的近百万。伶工被殺的很多，同時把廣州和佛山的瓊花会館一齐毁掉，禁止本地班出演。廣东伶工为着生活有時到街头巷

尾露天演出也被干涉，甚至拿办；有的便在衣領上寫『借衣乞食』四个字，各处遊行表演藉謀一飽。禁令执行了六七年，直到光緒初年（一八七五年）粤剧才得重整旗鼓。在禁令稍为鬆弛的時候，本地班有的掛起京班的牌子，有的部分演員加入外江班。開禁以後，便扶搖直上，演出的地方一天天擴大，內容和形式都急激起了变化。

五、粤剧復兴与全盛及其剧目的演变

粤剧和其他以梆子二黄为基礎的戲是同胞兄弟，最初所演的剧目和剧本和漢戲、湘戲、京戲都是一样的，或者大同小異。有所謂江湖十八本，現在已經不甚可考，据『廣东文物誌』、麥嘯霞的『廣东戲劇史略』所列如左：

（一）『一捧雪』　莫怀古有玉杯名一捧雪，嚴嵩为夺此杯陷害莫怀古，义僕莫成替死事。

（二）『二度梅』　奸臣盧杞陷害陈杏元事。

（三）『三官堂』　陈世美不認妻。

（四）『四進士』　宋士杰代楊素貞告狀申冤事。

（五）『五登科』　演竇燕山教子成名，五子同登科第事。

（六）『六月雪』　演鄒衍冤獄事（原註如此，予倩以为是『竇娥冤』）。

（七）『七賢眷』　演刘存义雪中賢事。

（八）『八美圖』　演柳樹春事。

(九)『九更天』　馬文救主，聞太師勘寃。
(十)『十奏嚴嵩』　演大紅袍海瑞奏嚴嵩事。
(十一)不詳
(十二)『十二道金牌』　岳飛被害事。
(十三)『十三歲童子封王』
(十四)不詳
(十五)不詳
(十六)不詳
(十七)不詳
(十八)『十八路諸侯』　演三英战呂布事。

以上所述是否可靠不得而知。据說这十八齣是粤劇最早的基本劇目。太平天国以後，粤劇中兴，八和会館成立，又有所謂大排場十八本：

(一)『寒宮取笑』—公脚、正旦首本。
(二)『三娘教子』—公脚、正旦首本。
(三)『三下南唐』(刘金定殺四門)—花旦、花面首本。
(四)『沙陀借兵』(又名『石鬼子出世』)—總生首本。
(五)『六郎罪子』(即『轅門斬子』)—武生首本。
(六)『五郎救弟』—二花面首本。

（七）『四郎探母』—武生首本。
（八）『酒樓戲鳳』—小生、花旦首本。
（九）『打洞結拜』（即『送京娘』）—花面、花旦首本。
（十）『打雁尋父』（即『百里奚会妻』）—公脚、正旦首本。
（十一）『平貴別窰』—小武、花旦首本。
（十二）『仁貴回窰』—小武、花旦首本。
（十三）『李忠賣武』（即『魯智深出家』）—二花面首本。
（十四）『高平關取級』—小武首本。
（十五）『高望進表』—二花面首本。
（十六）『斬二王』（即『陈桥兵变』）—二花面首本。
（十七）『辨才釋妖』（即『东坡訪友』）—公脚、花旦首本。
（十八）『金蓮戲叔』—小武、花旦首本。

又有一說：大排場十八本的剧目多由『八大曲本』演变而成：

（一）『百里奚会妻』
（二）『李忠賣武』
（三）『辨才釋妖』
（四）『六郎罪子』
（五）『棄楚歸漢』

（六）『雪中賢』

（七）『黛玉葬花』

（八）『大牧羊』

那一說正確待証。

憑什麼理由訂出这样十八本戲，無須詳細討論，大約这些戲在当時比較受欢迎。『应行』的角色必定要会，例如淨行一定要学『李忠賣武』、『斬二王』等，而『戲叔』、『戲鳳』、『別箬』等則花旦必須会。据說，当時只要演好十八本中的一二本便可成名，当然受欢迎的戲当時並不止这些。

粤剧本地班解禁後，正式復班大約在同治十年（一八七一年，太平天国失敗後的第七个年头）。最初只唱些齣头戲（單齣戲），慢慢才恢復演整本。漢戲所有的戲，粤剧差不多都有。据我所見的剧本，排場唱白都相同（当然逐漸有改变），如『殺四門』、『三娘教子』、『三堂会審』便和京戲也幾乎完全一样。『三堂会審』大家都是从梆子戲学來的，粤剧整本『玉堂春』的老本子和京戲的老本子相差不多。

光緒末年，像『殺四門』、『三娘教子』、『轅門斬子』、『白門樓』、『金蓮戲叔』、『百里奚会妻』之類的戲还經常演唱。可是廣东观众歷來就不欢迎零折的齣头戲，總要看整本，並且習慣是一天演完。丁仁長『番禺縣續誌』談本地班，說它們与外江班各樹一幟，『……逐日演戲，皆有整本，整本者全本也，其情事联串，足演一日之長；然曲文說白均極鄙俚，又不考事实，不講關目，架虛梯空，全行臆造。或窃取演义小說中古人姓名，变易事跡；或襲其事跡，改換姓名，顚倒錯乱，悖理

不情，令人不可究詰。』於此可見粵劇歷來就演的是一日演完的整本戲（当然也有齣头戲），而这些整本戲多半根据舊本子經过改編，只要情節貫串，唱做動人，却並不拘泥於史实和小說故事。廣东人欢喜看整本戲，还經常要看新編的戲。舊有的劇本不能滿足需要，就只有新編，或者改纂舊時的劇本，这难免有許多是粗製濫造的。光緒中葉，外江班已經沒有了，廣东的紳士們也愛看本地班了。有些文人帮戲班編新戲，也修改些舊的劇本。一个時期，廣东戲的說白唱詞由丁仁長所說的『鄙俚』一变而为非常文雅。例如『黛玉葬花』、『宝玉哭灵』、『小青弔影』、『琵琶行』等都是很工緻而文雅的。那時候有些听过粵劇的对我說：廣东戲的詞句比京戲雅得多。那些根据舊文学編製的戲曾經盛行过一个時期，後來就成了『風花雪月』、『鴛鴦蝴蝶』、『卿卿我我』一類的濫調，令观众久而生厭，風气便又为之一变。

六　粵剧所受文明新戲和外國电影的影响

光緒末年，文明新戲傳到廣东。最初是一个春柳社的社員从日本回國組織剧团，在廣州香港演出，粵劇立刻受了影响：首先在舊式的舞台上添了前幕，時裝戲和西裝戲搬上了舞台；大量採用方言俗話。本來粵劇在同治年間已經在戲棚官話中插進了廣州話，一步步逐漸增加，以至唱詞（韻文）也加入廣州話。及至受了文明新戲影响之後，所起的变化更为顯著：唱詞和唱法都有改变；表演方面多少傾向自然主义，舊時的格律便有許多不知不覺在輕描淡寫之中就破坏了；因为使用佈景，故事的編排，場面的处理，上下場的安排都加進了些新的搞法；而比較最突出的是唱工和音樂方面的变化。

唱詞用廣东口語俗話，唱的方法便不能沿襲徽、漢調的声腔。於是廣东的說唱音樂、小曲、民歌等被大量採用，同時把二黃、梆子的唱法、腔調加以適当的修改，使適合於运用廣东口語，这是很大的進步，也是有價值的創造。但是在戲的內容方面，也就是說新編的剧本，並沒有向好的方面發展，而且向不好的方向自流，以致不可收拾。

文明新戲本來只叫做新戲，也就是中國初期的話剧。当時在報紙上登廣告称为文明新戲意思是說：比舊戲文明的新戲。这种戲是只有說白沒有唱的。最初因为所演的戲和日常生活接近，也代表着人民一部分的政治願望，所以鬨動一時；人們当演新戲的是志士，也就另眼相看。後來为買办、流氓所買收，急激的商業化，演的戲越來越粗製濫造，一天天趋於腐敗，甚至於墮落。於是文明戲一旦被看作不名譽的称号，也就沒有人要看了。

在上海，文明新戲盛行的時間相当長，但是文明戲在廣东沒有得到開展，開始沒多久便和粵剧相結合了。如『优天影』、『琳瑯幻境』兩个剧社最初演新戲，後來都唱了梆子、二黃，投降了粵剧。另一方面粵剧却受了文明新戲的影响改变了面目。但是，在廣东曇花一現的新戲（初期話剧）就好比無源之水，無根之木，除一點寫实的形式之外並沒有介紹任何進步的內容。粵剧所吸收的也只是極其粗糙的形式部分——一个時期認为是新奇的东西——便在原有的表演方法中加上些生活自然形态的摹拟，再加上些異國情調，这样一步緊一步，無原則的追逐新奇，及至美國电影輸入中国，粵剧的面目又为之一变。

粵剧从它組成到太平天国算一个階段。这一階段組成了本地班，战勝了崑腔，擴大了本地班的範

圍，在羣众中生了根；奠定了粵剧基礎。从太平天国失敗，到滿清末年为一个階段。这一階段在遭受太平天国革命失敗的打擊後恢復了本地班，挤走了外江班，粵剧成为独立的廣东地方戲曲，成为廣东廣大羣众所最喜聞樂見的戲曲形式。从滿清末年到廣东解放为一个階段。这一階段，粵剧受了文明新戲的影响，又受了美國电影的影响，在高度商業化的压力之下，一意奔競新奇。在三十幾年当中新編的戲達一千多本，这些剧本当然也有較好的，但總的方向是順应了帝国主义文化侵略的要求，充分表現了封建腐朽和殖民地文化的墮落形态。

七 民國初年以來粵剧所走的道路

以上所說的一千幾百种新編的剧本，約可分为四類：一，由舊剧本改編的；二，由旧小說或是傳奇改編的；三，由外國小說、外國戲改編的；四，美國电影改編的。

这千多本戲，不可能每齣都看过，朋友們所收藏的剧本，有五六百种，也來不及全部細讀，分別加以評價。我只能够就我所看过的戲和讀过的剧本大略的談一談。但是有一點，一千多本戲其中特別受欢迎，能够代表一時風气的，也並不很多。例如『泣荆花』、『姑緣嫂劫』、『賊王子』、『佳偶兵戎』、『白金龍』之類的戲，是可以說有代表性的，我想就以上四种分類，每种提出一兩个戲漫談一番。至於全面的研究、詳細的分析那还是有待於專家們的。

倮管丁仁長說，本地班的整本戲：『曲文說白均極鄙俚，又不考事实，不講關目，架虛梯空，全行臆造。或窃取演义小說中古人姓名，变易事跡；或襲其事跡，改換姓名，顚倒錯乱，悖理不情，

令人不可究詰。』就我所讀过的舊本子，覚得有很多都不坏，如『轅門斬子』、『殺四門』、『全部玉堂春』、『李忠賣武』、『百里奚会妻』之類，略加整理都是好戲。小戲如『張三遇妻』也都不坏。即如『辨才釋妖』那种戲，虽不免帶有迷信和宗教色彩，就戲論戲还是規規矩矩的。光緒年間所流行的戲如『黛玉葬花』、『宝玉哭灵』、『馮小青』、『琵琶行』情節合理，文辞雅馴，也不無可取。但是从民國初年以來，三十多年当中所產生的一大批剧本，其中除少數比較規矩的之外，大多數是荒謬离奇，有的甚至於腐敗墮落，惡劣不堪，充分表現着帝國主义文化侵略的腐蝕性。

有一天我和一个廣东朋友看麒麟童的『四進士』，他說这个戲廣东也有，叫做『四重天』，我就找了一本『四重天』的剧本看了一遍，我眞不知道改編的人存的是什麼心！他把四進士作为海瑞的学生，海瑞举荐毛朋、顧讀、田倫他們三人为官，嚴嵩反对，海瑞力保，說三人之中只要有一人貪贓，海瑞願連坐。結果田倫枉法，顧讀受賄，毛朋因怕株連海瑞，不敢举發，結果嚴嵩勝利了。田倫、顧讀、毛朋和海瑞等，有的被殺有的充軍。宋士杰告御狀告到嚴嵩那裏，算是为姚廷美的妻子申了冤。这已經可怪了，还有他把楊素貞改姓宋，並且改成宋士杰的親生女兒，把宋士杰打抱不平的一段情節去掉。宋素貞到巡按毛朋面前去攔輿告狀，毛朋說她面帶桃花，要檢驗她的貞操，就把她帶到後堂，又唱又做，將她尽情調戲一番。結果毛朋知道她眞是冤枉，本想替她申冤，因为怕恩師海瑞要被連坐，便不准她的申訴，这样就被宋士杰抓住了把柄，他假意妥协，就手敲了毛朋十万兩銀子的竹槓，連夜帶着女兒上京告狀，借嚴嵩的力量替女兒申了冤。还有『牡丹亭』的改編本，一開場就是陈最良在花園裏調戲春香，結局就是杜麗娘为救柳夢梅假意降賊，賊首的老婆又愛上了柳

夢梅，經过一番三角糾紛，定計殺死賊首，又用离奇的藥酒毒死賊首的老婆，以致和柳夢梅团圓。我看过一齣『收姜維』，孔明捉到姜維，对他唱道：『……我要拿你來殺，我要拿你來劏，劏了你拿來煲（燉）湯，落反半斤白油（放上半斤醬油），再加四兩生薑。』憑这幾句唱詞，就可以想見全剧的精神和格調，不必多加介紹了。像以上这样的例子举不勝举。

至於用外國小說或是外國戲改編的戲，有的是作为外國故事用西裝演，有的改編成中國故事，但不管怎麼样，也和改編中國舊剧本和傳奇一样，無一不是隨心所欲，东拼西湊，只要曲折离奇，場面熱鬧，合不合情理，有沒有漏洞全可不問，当然更談不上什麼思想意識。例如『凡鳥恨屠龍』是根据莎士比亞的『可利奥帕脫拉』与『該撒』改編的，加上了很多花样，完全用的粤剧排場，唱詞跟說白用的都是中國的典故，中國的俗語和文言，例如：『粉頸低垂』、『蓮步輕移』、『櫻桃口』、『芙蓉面』拈來即是。談情說愛的場面也是用了中國小生、花旦那种做法。这种东西很容易为一般观众所接受。还有像『賊王子』，大部分是根据天方夜譚中『阿麥得王子』的故事，这种異國情調的，神話式的故事，用廣东戲演出，也还顯得新鮮活潑。还有早一期的根据英國小說『李覚出身傳』改編的『万古佳人』，据說是比較規矩，但是我沒看見过。这一類的戲虽然把許多古典作品弄成莫名其妙，但是拿來和用美國电影改編的戲來比，那还是好得多的。現在讓我們來談一談轟動一時的『白金龍』吧。

『白金龍』是美國影片『郡主与侍者』改編的，据說这个戲，是为南洋煙草公司的白金龍香煙做廣告而命名的。分上下兩集，上集的故事是这样的：顯宦張晉華虧空了大批公款，無法彌補，便

帶了女兒張玉娘出京，趁海輪到一个大碼头（假定香港）去筹款，因为要裝排場，住在一家最大的旅館裏。那个旅館的主人就是白金龍，他是个富商，有很多錢可是还沒有結婚。他在舞廳裏看上了張玉娘，張玉娘故意不跟他跳舞，他从來沒有見过那一个女人在他面前擺架子，旣碰了釘子，便决計要把張玉娘弄到手。他便裝成侍者，假裝收拾房間，趁机向張玉娘進攻。

張玉娘因为旅費用完了，取下一隻鑽石別針，讓用人去当，用人就問白金龍当舖在那裏，白金龍取了別針，並給用人一捲鈔票讓他帶回去給張玉娘。張玉娘得到錢还沒花，白金龍走進她的房裏，張玉娘抬头一看那侍者胸前分明別的是她的鑽石別針，問他那裏來的。他故意閃爍其辞。張玉娘急了，声言要叫警察。白金龍馬上打电話把警察叫來，讓他們搜張玉娘的房間，搜出一捲鈔票，上面張張都有白金龍的暗記。於是他反咬一口，弄得張玉娘幾乎不得下地，於是他把警察叫走，算是顯示了一下他的势力。可是張玉娘始終沒認出那侍者便是她曾經拒絕和他跳舞的人。

恰好有兩个綁票匪曾經在舞廳裏見过張玉娘的鑽石別針，以为他是个闊小姐，便把她从旅館裏綁架了出去。於是白金龍男扮女裝去偵探綁匪，白金龍的朋友就扮成闊少，从綁匪的姘头方面打听消息。果然綁匪看上了白金龍，綁匪的姘头也看上了白金龍的朋友。白金龍把兩个綁匪引到他家裏，用極其柔媚的手段，騙掉了綁匪的手鎗，便將他們關在一間屋子裏，救出張玉娘和他結了婚，便出了一大筆款子替張玉娘的父親補了虧空。他对綁匪也並不追究，当場就把他們放走了。

現在我們看他是怎样的介紹白金龍：佈景是洋式臥室，陈設美麗，四个打扮得很漂亮的丫环，服侍白金龍——梳头、穿鞋、送煙、噴香水等等，白金龍總不滿意，只顧發脾气。他開始唱了，讚

頌着自己的闊綽，說他有二十幾輛汽車，二百幾十件西裝，和許多房產、股票等等。这个時候他的朋友送來半打女人像片，他对每一張都唱一段，批評这些女子的像貌，唱詞很肉麻，拿女人大開一台玩笑，可是唱得很滑稽，而且巧妙的运用着廣东俗話，港派的观众鬨然大樂。

我想这个戲是很典型的，不用再多介紹。諸如此類的戲当然不少。还有一种是模倣美國电影編出來的戲，例如麥嘯霞、繆劍綿合編的『宝劍留痕』，第一場就是一个哥哥讓他妹子馬蓮娘假冒他叔叔的女兒馬湘雲用色情去騙章丞相兒子的錢財和首飾。弄穿了，那章公子反过來和他們共謀綁架他們的叔叔（馬湘雲的父親）勒索巨款，並想强娶馬湘雲。恰好馬湘雲的未婚夫回來了，他有宝劍一口，於是有馬蓮娘騙劍調情一場。以後經过許多离奇曲折的情節，無非是淫殺，誣陷，男扮女裝等应有尽有。結果殺人勒索的坏蛋不僅是得不到一點懲罰，而且被誣陷、被勒索、被殺的这一方和那些坏蛋們完全妥协，皆大欢喜了事。这類的戲，毒惡的傳播着腐化墮落、下流無恥、万分惡劣的匪徒思想。

这些新編的戲，吸引观众的方法，除了离奇变化荒唐不經的情節之外，主要的是色情的表演。我看过这麼一齣戲：一个秀才上京赶考，路經一个村鎮，过一小桥，恰好有个姑娘手提竹籃从对面走來，在桥上相遇，彼此讓路——起先是偶然，後來是故意——每次都讓錯了边，那姑娘生气了，二人便吵起架來。吵架是用对唱的方法進行的。这一段表演得異常精采（真精采）。当晚秀才落店，一位姑娘把晚飯送進房來，彼此一看，原來就是在桥上相遇过的，她便是店媽媽的女兒。秀才一面賠禮，一面把她留在房中，而苦於無法向她求爱，他便从袖子裏掏出一本『索油經』（吊膀子經），

他照着經上念一条做一条。那女孩子又是笑又是惱，急着要走出房去，他便急忙翻書，發現一个『跪』字，他澎的一声跪倒在女孩子面前。这一下女的眞生气了，指着他大駡（唱），他便連唱帶白的对女孩子說：『……該罵的，可是你罵的不够恰当，你应当罵这个賊头（指他的头），会那麼多情又那麼聰明会想。你那賊眼（指他自己的眼）为什麼那麼骨碌骨碌望着人，望得人的心又癢又慌。你那个賊手（打他自己的手）偏会那样胡摸乱摸眞是莽撞……』（譯意）他唱到这裏便伸过手去在女的身上乱摸一气，摸得女孩子哇的叫起來，观众鬨堂大笑。据說这还算是客气的，有的还更粉一些。發展到一九四七年、一九四八年就有『肉山藏妲己』、『肉陣葬龍且』之類的戲，顧名思义內容不問可知。此外还有『甘地会西施』、『潘金蓮槍殺高力士』極怪誕之能事。这些都無容敍述，徒污筆墨。至於封建的、迷信的、黄色的、有害的成分，那幾乎在每一个新編的戲裏头，都尽量被羼雜進去。解放後不久在廣州的剧团虽也演了『九件衣』、『血泪仇』、『白毛女』等戲，但很多还在演『風騷小姐』、『風流貴妇』、『花街藏節妇』、『慾火葬迷楼』、『願郎重吻妾朱唇』、『香陣困傻兵』、『双料龜公』、『古刹食人精』一類的戲，可見受害之深，也無怪『三春審父』会被选为会演的節目。

省港多數的『開戲師爺』（粵剧作者），好像对國家民族观念異常淡薄，一般在剧本裏头總是把國家的利害，服从於私人恩怨，往往把兩个敌对國家的糾紛，通过家庭關係兒女私情，不合理的加以喜剧式的解决。例如『金鼓擂鳴』，甲國跟乙國交战，而一國的主將，忽然在甲國忽然在乙國，忽而在陣前放走敌國的將官（他的親友），忽而又到敌國後方去探望自己的未婚妻，結局是兩國和

好，情人会面大团圓。在抗战時候，我看过兩三个類似这样的戲，可見这种『敌我不分』的漢奸思想，在粵劇作者当中，还是頗为普遍。但同時我也看过新編就的『岳母刺字』，刺字、舞劍等場面都頗動人，算是难得的。

民國以來廣东戲的运命是完全被商業劇場掌握着的，而商業劇場又不能不以香港的观众为标準——廣东的經济命脈掌握在香港的大亨們手裏，一切就得根据这个客观情势为轉移。香港是粵劇的重要市場。粵劇不僅是在香港、澳門演，还在南洋各埠，南北美洲的華侨中演出㊀，由於那些地方有种种的限制，因此編者、演者都帶着很多顧忌（他們是有苦处的），只求賣錢而不出乱子。在侵略者的精神和物質双重威脅之下，久而久之便把國家民族的意識消磨淨尽，或者是暗藏在心灵深处不敢有所表現；而資本主义藝術腐朽和墮落的成分便侵襲了我們民族藝術的优良傳統而喧賓夺主地佔据了它的內容，这是多麼伤心的事！这是多麼大的恥辱！

还有，粵劇的班社从來不在一个固定劇場經常演下去，从过去到現在一直是流動演出，就在一个碼头也是这个劇場演幾天，那个劇場演幾天；每排一齣新戲很少能連演三天，幾乎每天要換新的節目，受欢迎的戲多半是只演一天，等一个星期後再翻头。因为一般窮苦的人看不起戲，观众有限，題材又有限制，这就不能不以新戲为号召。新奇曲折的情節究竟也有限，而劇本的需要量又大，这就不可能避免粗製濫造，在情節方面也就不免於改头換面的套來套去，於是色情和腐敗的部分也就無形中一次一次作变相的翻板而傳播出去。

八、粤剧的服装佈景

戲剧的服裝佈景是根据戲剧的內容为轉移的。京、漢、湘、桂等剧的服裝，是以明朝的服裝为根据的，原來的廣东戲也沒有例外。因为時代变遷，有一部分服裝跟着当時的生活起了变化，例如京戲裏头花旦的褲子、襖子；解差的紅纓帽等等便是採用了滿清時代的裝束，而大都市的伶人每爱标新立異，就一直越來越找不着娘家。尤其廣东戲名角們各自独出心裁，愈变愈奇，因为从來沒有統一設計制度，所以弄得五花八門，尽管極其華麗可是很不調和。往往父親是紗帽圓領，玉帶朝靴；他的女兒一走出來就披着头髮，長旗袍，高跟鞋，進門的時候照样举举手抬抬脚，行礼的時候照样拜。回头走一个師爺出來，却是身穿袍子馬褂，头戴瓜皮帽，純粹清裝。就是蟒袍、官衣、头巾、紗帽之類，式样也不統一，有的寬袖有的窄袖，有的紗帽翅子特別大，而袍袖特別窄小，看上去好像綁在身上，这些外省人看着甚以为怪，而廣东观众則頗为習慣。不管調和不調和，最高的目的只是要新、要亮、要鮮艷，这样才够『威』。近十餘年來，有些名角当排某些新戲的時候，也會注意到服裝样式（包括古裝、時裝、西裝）的統一，便也有一些戲的服裝多多少少經过統一設計，而比較整齐。但是單純追求新奇艷麗的基本做法，只有变本加厲的。其結果只見滿身亮片、滿头亮片、滿台亮片，把角色的生命都寄託在亮片的閃光之中。解放後舞台上出現了『白毛女』，喜兒的头巾和她那打着補釘的襖子也用亮片，可見商業剧場的積習也不很容易消除。

粤剧也和其他剧种一样，原來是不用佈景的。民元以後逐漸用上佈景，最初只是些軟片襯景，

也沒有翼片。那些襯景一幅一幅掛在舞台的正中，用一根木軸拴上繩子掛在滑車上，捲上去放下來。廳堂景便把桌子板凳都画在上面（这些都是从文明戲学來的），野外的景，有的画樹木，有的画山，有的画河，不一定要求与剧情相合，求其點綴而已。拉佈景的工人就蹲在台口的兩旁，拉完一套景片就蹲在那兒抽煙，繩子和滑車观众都看得清清楚楚，这样的情形維持到好多年。後來才有幾个名角試用硬片，但因为舞台構造的關係，又因为求其便於攜帶，所以硬片也只像屏風式的短小片子，僅佔舞台中央一部分。最突出的是不論軟片或是硬片，上面必有廣告，至少那製景的舖子一定要把他的招牌、門牌和电話号碼等寫在最顯著的地方。前幕上登廣告那更是天經地义的。有人說，可惜服裝上不能登廣告，大約服裝商人对此不無遺憾。

粵剧因为受了上海机關佈景的影响，曾經派專人把『封神榜』从上海搬到香港，改为『龍虎渡姜公』，大賣机關佈景，以後類似的戲还接連不斷的演过好多本，且不細述。

九、音樂——声腔与伴奏

（一）声腔

廣东戲的基本曲調是梆子、二黃，凡屬京戲漢戲所有的板路粵剧都有。關於板路麥嘯霞『廣东戲剧史略』有一个对照表，說得很清楚，但原表所列京戲板路的名称和京戲班所習用的略有不同，茲就原表略加訂正如下：

剧种 定絃	京剧 調名	粤剧 調名
合尺線	二黄導板	二黄首板
	二黄慢板	二黄慢板
	二黄快三眼	二黄快慢板
	二黄搖板	二黄滾花
	二黄散板	二黄嘆板
	二黄原板	二流
上六線	反二黄	二黄反線
合尺線		
	四平調	西皮
士工線	西皮導板	梆子首板
	西皮慢板	梆子慢板
		梆子快慢板
	西皮中板	梆子慢中板
	西皮原板包括二流	梆子中板
	西皮搖板或流水	梆子滾花
	緊打慢唱	梆子嘆板
	西皮快板	梆子快中板
	反西皮	反線中板

註：粤語四平与西皮音似，故將四平誤为西皮，已習慣便不能改。

上表所列關於板路、節拍的快慢，不过略示大概，京戲和粤剧唱調的節拍很難作適当的对比，現在粤剧的慢板比京戲的慢板慢得多，而京戲最快的快板也为粤剧所無。

粤剧的慢板——尤其是二黄慢板最慢，原來並不如現在之慢，現在的慢板比京戲的慢板幾乎要慢一倍。粤語称板眼的『眼』叫『叮』。根据麥嘯霞說：粤謳的『解心』七叮一板，粤剧的慢板也有慢到七叮一板的。据我所知慢板的所謂七叮一板並不是在板与板之間平均敲七下，而是在第六叮連敲兩下——正如崑腔的三眼板在末眼敲兩下，人們称之为四眼板，其实並不是在板与板之間平均

敲四下，可是有時歌者於末眼处故作曼声和作小頓挫以示灵巧，或增柔婉。麥嘯霞說：『節拍至七叮一板，柔靡極矣。』但是粵劇慢板的加慢似乎不專为柔婉，主要的似乎是便於在板眼之中加襯字或襯句，打破『三三四』，『二二三』的唱法，使更適於运用廣东口語。至於因節奏太慢，不能不以花腔塡塞空隙而过分流於柔靡，当然是不免的。可是目前过於慢的慢板已經不很受欢迎了。

粵剧的腔調从剧种建立以來，变化是很大的。而且接連不断一直在变。据說最初只有梆子、二黃和四平調，以後增加了反線二黃。所用的牌子全是崑腔牌子。梆子、二黃的唱腔，除了字音不同，和漢戲差不多。胡琴的調門原來是有一定的高低（原來漢戲、湘戲的定絃都有一定的調門，桂戲現在还是有一定的調門，不許隨便压低），粵劇、梆子定絃为『四指合』（即以笛子的第四孔当合字，这等於京戲二黃的六字調）。这个調門並不算高，但是廣东定調的笛子比崑笛小，因此調門就比崑笛高，而且还有翻高唱的所謂左撇霸腔（等於京調的拔尖兒嘎調）。就是不使嘎調，原來徽、漢調的梆子、二黃也多高亢之音。廣东話的声調是比較低沉的，它的陽平比北方的陽平要低八度，所以高亢的腔調不適宜於廣东的語音。可是廣东的观众欢迎粵劇用粵語，所以廣东戲最初在韻白之中加入了粵語对白，逐漸在唱詞中增多粵語發音，一方面減少崑曲大牌子，廢止了左撇霸腔。另一方面把廣东的小曲一个一个搬上舞台。但是梆子、二黃的基本曲調和調門不变，便不可能充分运用粵語，於是平喉应运而生。平喉是把胡琴的定絃降低兩个字，成为『末指合』，即小工調，这比原來的調門就低得多啦。这样正適合於粵語的發音，用小工調唱，然後才顯得字正腔圓，怪不得小生金山炳演『季札掛劍』降低兩个調門唱，大受观众欢迎，許多人都跟他学。於是平喉的唱法風靡

一時。当時名角如薛覺先、白玉堂、靚少鳳、靚少華都唱了平喉，名旦千里駒也用平喉的唱法运用廣东口語唱子喉（京戲叫小嗓）。馬師曾从南洋回來，在唱詞之中更多的採用了廣东口語，从此以後粤剧的声腔为之大变。

梆子、二黃的格律逐漸被突破，風格也就不能不变，可是單只梆子、二黃是不夠用，於是吸收了許多民間的流行曲調，如：南音、粤謳、板眼、龍舟歌、木魚歌、鹹水歌、嘆情等。此外还有罗罗腔（京戲中叫南鑼）、海南腔（海南島和南洋羣島的腔調）、梵曲等也被採用。後來把昭君怨、雨打芭蕉、餓馬搖鈴一類的器樂曲子也用上了——任意採取其中若干句塡上唱詞，便变成歌曲。这样的發展，有好的方面，也有坏的方面。好的方面是丰富了廣东音樂；坏的方面是無原则的拼湊和惡性的發展，如上海的流行小曲、舞場和美國电影的許多曲調，胡乱使用。又如三國戲裏头趙雲唱毛毛雨之類，那眞是不可思議。

粤剧無論吸收什麼曲調，大体最初是單独运用，慢慢就混合起來用。粤剧最大的特點，就是無論什麼曲調都能夠和梆子、二黃結合起來唱。例如『戎服傳詩』中第一場差不多完全用的小曲，落更八板头開幕以後，众合唱小曲昭君和番一句，接着就是木魚書五段，又接唱梳粧台，再接柳青娘，下边接小曲送情郎……这是一例。还有薛覺先、譚蘭卿合演的『吾爱吾仇』現在抄一小段以示另一例：

（生小曲胡不歸）長相思（双）夜深時，孤灯影隻誰偎倚。（南音）倚樓夜夜愁風雨，雨暴頻驚呢个可憐兒，兒啼哭母，今何处，处处凄涼事事悲，悲恨那堪回首記。（二黃）記得出牆紅杏，翻成了寃枉相思，虽屬事有可疑，事嗟在当時大意。（旦接小曲送君）伤心更自憐淚交飛，奴欲歸去为睇心爱子，寃家已訣离負蛾眉，魂欲

断，心欲碎，我必要歸家去。（兒啼哭。）（生梆子慢板）撫嬌兒，親料理，一声喚母，使我魂蕩，魂馳，燕歸來，人歸來，反不若多情燕子。（旦長句滚花）我心碎矣。（双句）隱約微聞兒內語，凄涼灯下一孤衾，寃孽豈關兒女事，忍將骨肉作抛离，正是一般血淚全相似，幾重爱恨，离个窗兒，更誰知，燕到簷前却又歸未許。（哭相思）心碎矣！……（下面接唱木魚歌。）

粤剧运用不屬於梆、黄的曲調，究竟有多少种，沒有統計过，也很难統計。總之为數很多，幾乎沒有那一种曲調拿不進去，眞是包括古今中外，信手拈來，任意裁剪，运用之灵活自由，不是个中人很难想像。往往唱一句昭君怨，或是别的小曲一轉便到了梆、黄，在不知不覺之中又过渡到别的曲調，这样無形中就把梆子、二黄的格律突破了。有些运用得好的，侭管方法終不免於拼凑，但是曲調轉移之間，能免去痕跡則听着也并不生硬。在这一方面粤剧的藝人和音樂工作者，無論怎麼样是費过不少心思、劳力的。

粤剧声腔所起重大的变化，是由於吸收了許多不同的曲調。至於大量吸收不同的曲調，其原因有的是由於競尚新奇，以資号召的商業行为；有的为着着便利於使用粤語，加重地方色彩，使观众听得格外親切——例如木魚、南音、粤謳、龍舟之類；还有重要的一點就是遇到新的情節，或需要表達比較複雜的感情的時候，感覺到單是梆子、二黄不能勝任，为着不够用而找尋新的曲調。由於这个目的而运用梆、黄以外的各种曲調，也就不完全是毫無选擇——開始總是經过一定的选擇的，久而久之趨於濫用也在所不免。現在粤剧的基本曲調，侭管仍然还是梆子、二黄，事实上梆子、二黄的格律——那怕是部分的——是已經無形中被突破，成了一种新的粤剧專有的曲調。这一既成事实，

我們不能不承認，其中不能說不有蕪雜之处，也不能不承認他有精采的地方。粵劇受着廣大羣众欢迎，这是重要之點，絕不能一概抹殺。我們应当扫除那些不好的成份，同時应該尊重藝人們所費的劳力，肯定他們的成就。为着这个，把三十多年來粵劇声腔方面的發展，加以清理，做出總結極为必要。

（二） 伴奏

粵劇的声腔既是不斷的起了变化，而变化越來越大；在伴奏的器樂方面，必然会跟着变。但影响是相互的，声腔影响器樂，器樂也影响声腔。例如：喉管（应名头管，因为尼姑庵裏常用，廣东人就叫師姑笛）的应用，又如呂文成鋼線二胡的演奏法，都使声腔多多少少起了变化。又如樂器演奏曲改为歌唱曲都可为器樂影响声腔之証。这种相互影响而起的变化，越來越複雜，不是一直在舞台上工作的行家，很难找到他的線索。

關於粵劇的棚面（即樂隊，京戲叫場面）的組織和变遷，我問过久經从事伴奏和作曲的陈卓瑩先生，他在給我的回信中，曾作比較詳明而有系統的介紹，現在把他的話摘要錄下來，我認为这是很好的研究資料（其中的註釋是我加的）。

粵劇的場面最初为九人，其後又增加一人共十人，他們的職位和称謂大約是：

上手　（日、夜）簫（北方叫笛）、笛（北方叫嗩吶）、月琴。

二手　（日、夜）簫、笛、三絃。

三手　（日、夜）二絃、大鈸[3]。

四手（後称打鼓）不論日夜場，只要是演正本戲就由他掌板（見上述的打鼓掌）。

五手（後称大鑼，日、夜）打大鑼。另外，在正式演出之時，每天例有發報鼓的，这个發報鼓起初只有鼓声，到越打越密的時，就叫做『三五七』，約在下午一時許，这時節，这位大鑼師傅就加入鑼声，一直到正式演出。因此，往時这位大鑼最吃苦，每天要幹十七小時工作。

六手（後称大鼓，日）打大鼓，（夜）副二絃（六手和三手的分工是：在夜場戲中，六手先在上半場拉二絃，下半場就由三手來拉；或則互相調換，要以是否是重头戲來定，重头戲所在的部分，總是由三手負責的。但向來做三手的，都以打得好大鈸为出色，二絃拉得好不好是無所謂的，後來時势变遷，重文戲不重武戲了，於是三手只負責夜場齣头拉二絃，故又有斯文三手之称。另外六手打鼓又要参加發報鼓工作。）

七手（後称打鑼）夜戲齣头（文場戲）是掌板，日場正本（武戲）替大鼓掌工作一小時（但要在該戲中最閑的一節中才替代）。这个打鑼師傅原本是坐在打鼓掌之旁，專司打小鑼，是一个閑缺。但因坐在打鼓掌之旁，日子長久就有了經驗，那位打鼓掌有時在閑場戲中，把責任交給打鑼，自己樂得偷片刻懶；漸漸覚得也能勝任了，索性夜場的齣头（往時以日場的正本戲为重的）戲全部推給了打鑼師傅幹。久而久之，文場齣头戲为時势所重，因而打鑼也吃了香，反取了打鼓掌的領導地位。一般說，打鑼的唱工伴奏工作，实在也比打鼓掌的細緻。所以作用不同，名称依舊。

八手（日）替三手工作一小時，再替上手一小時和替二手一小時工作。（夜）拉提琴兼打大鈸和小鑼；另外还参加打發報鼓工作。

九手（日）替上手工作半場，替二手工作半場。（夜）头場替大鑼四小時，之後就替二手三小時和替上手工作，一直到天亮。

十手 （日）替大鑼三小時，替『大鼓』若干小時。（夜）替二手若干小時，替八手到天亮。

發報鼓在光緒年間是有四次的：

头報——約在上午十一時，是一种叫喚班中各人起床吃飯的訊号。分作兩个鼓來打，一个由打鼓掌打，打的鼓名叫大鼓，位置是在上場門外；另一个由打鑼師傅打，打的鼓名叫文头鼓，是比大鼓矮一些的同一類型的，位置在下場門外。

二報——上边的人打头報鼓約至中午十二時正，那時節人人都吃过飯了，就由八手來接替了打鼓掌，繼續打下去；打鼓掌就去吃飯。

三報——時候已近下午一時了，鼓花加密，那就叫『三五七』，就是打的鼓花起初是三點一段，轉而五點，再轉而七點作一段。那時候，打鼓掌吃过飯赶回來了，又接替了打鑼師傅的文头鼓打下去，放他去吃早飯；大鼓師傅也接替打大鼓，加上大鑼師傅來打响了大鑼。越打越密，离正式演出的時候不远了。

四報——到了这个階段已不單是發報鼓，而是演的例戲了。这个例戲，如果在第一天（除了昨夜的『六國封相』之外）例必先演『玉皇登殿』（又名『拱北』）；此外每天都是演『跳天將』（『玉皇登殿』中的若干折），然後才演『開套』，就是正本戲。

这些發報鼓，一直到目前还有，特别是在鄉間，不过已經不是由打鑼師傅等人負責，而由如九手、十手、大鼓、三手等閑員应景了；同時『玉皇登殿』和『跳天將』等戲，不但早就没有这个例，甚至会演和伴奏的人，全行中恐怕找不上二十人了。

大約在一九一六年、一九一七年的時候，喉管上了舞台，戲班增聘了吹喉管的一位樂員。其次就是打鼓的位置忽然低落下去，而打鑼的位置卻被提高而代替了打鼓的。因为唱工戲增多，於是採用

了喉管。喉管很適合於伴奏粤劇的声腔，同時因採用喉管也便更講究唱工。唱工增多之後，不但吹的樂器增加了喉管，彈的樂器也增加了揚琴和秦琴等。西洋樂器小提琴差不多和揚琴、秦琴同時搬上舞台，从此西洋樂器便一步一步佔了粤劇棚面的主要地位。

大約距今三十年前，薛覺先化名章非，在上海拍了一部电影名叫『浪蝶』的，在滬認識了提琴家尹自重，回粤後組織劇团（好像叫『新景象』的班名）就用尹自重參加作伴奏，尹使的是西洋樂器的小提琴，旁加一个秦琴（是潮州樂器，古名双清）之後也有人仿效，但不多，只有陈非儂所組織的新春秋班請了梁以忠拉小提琴（那時候的小提琴是站在台上拉的，花旦在前面扭，他就跟在花旦後面边拉边扭，走着跳舞步子跟花旦一同扭。後來有人說这样不大好，請他到裏边去，他說：我要不上台誰知道是我啊）。另外又加上秦琴、三絃、揚琴和二胡（呂文成由滬回粤，把二胡的子絃改用鋼絲，以兩股挾之，發声略似小提琴而較清柔）。後來薛覺先又加一具薩克索風，这是西洋管樂第一次上粤劇舞台。

及至馬師曾由美国回來組織太平劇团，除打擊樂器外全部用了西洋樂器，接着薛覺先也更多的採用了西洋樂器，但不是全部。由此各班相率效尤便成了風气。

一般劇团所用的西洋樂器，以小提琴、薩克索風为主，副以班祖（四根絃琴，琴腹以羊皮作鼓）、电結他（本來是火奴魯魯的樂器，因为在舞台上声音不够宏亮，加上一个擴大器，就变成电結他）和中國揚琴、三絃相配。日寇佔領香港時，譚蘭卿在澳門開始用爵士鼓。

至於棚面人数的遞增也有階段的：

（一）光緒以前，全班棚面只有七人。据說在組織戲班時，为了減少人員，班主說：八音班連唱連伴奏，也不过是八个樂師，那末戲班既不用樂師來唱，減为七人还不够！所以就定下了七个樂師的行規。那時的職守是打鼓掌、上手、二手、三手、大鼓、打鑼和大鑼。所以他們每天每人起碼都幹十七小時工作，十分辛苦的。

（二）光緒十年間，加一八手共八人，稍有接替。

（三）民初再加上九手，从此上、二手也有了接替。

（四）一九一九年，因受佛曲的影响，加一喉管。

（五）一九二〇年，再加一十手和一吹長喉管的人，共十二人。

（六）到抗戰後，樂師的名額已由行規定为全体十六人，即原有的十人，加上西樂五人和喉管一人。至於後來有些巨型班的西樂員可隨意增加到七八人。目前已經沒有中、西樂之分，有些班如珠江剧团等，全体樂員名額增至二十多人了。

另外就是所謂西樂部，西樂部的服务对象也是主要演員。粤班在城市的演員，分大老倌和二步針，二步針就是次要演員。除了晚間戲和星期日和星期四的日場戲是大老倌担任之外，其餘的都由二步針演。在鄉間凡屬天光戲都是次要演員担任，但其中也有分別，如头架小提琴和头架薩克索風則只伴奏大老倌；二架小提琴則只伴奏二步針。二架薩克索風則有只伴奏二步針的，也有日、夜場都一起工作的。另外一人打爵士鼓伴奏大老倌，二步針演的時候，他就彈彈班祖或其他閒場樂器。此外还有一人，他所拉的樂器不一定，由实际情形而定，或彈班祖，或打揚琴，或彈电結他，但此

人也多數只为大老倌伴奏。

薛、馬兩班的場面：馬師曾的太平劇团的場面，除了中樂部的，依照各班的老規例，二步針上演時也有二架小提琴等。西樂部的配备，用一个小提琴、一架薩克索風、一枝小号、一个班祖，还有一个揚琴、一个三絃、一个結他和一个椰壳胡琴。

薛覚先的西樂部則比較簡單，只用一个小提琴、一个薩克索風、一个班祖和一个电結他，也有一个時期加过一枝小号。

至於中國的敲擊樂器大約如下：

（一）大鼓。比大鼓的腹部略矮，声音較闊些的叫文头鼓。

（二）馬蹄鼓。又名双面鼓，又名羣鼓，是代替大鼓用的。身高約三寸，圓徑約三寸多，口徑約如大鼓。（以上都和鑼鈸一起打的。）

（三）沙鼓。身高約五寸，上尖下闊，只蒙一面皮，作为點板時打眼用的。形如小土坵。

（四）卜魚。就是北方的梆子。

（五）雲板。粵劇叫大板，也叫册板。舊套的戲如『六國封相』和現在唱民間小調如板眼、南音等才用得着，它代替了卜魚（魚为『敔』之誤寫，为其他劇种所無）。

（六）大鈸。武場的直徑一尺七、八寸（排錢尺計算，以下仿此），文場的直徑約一尺五、六寸。

（七）中鈸。（廣东叫大髻鐃，舞台上很少用。）

（八）小鈸。在京戲武戲中是重要的樂器，粵劇叫鐃仔或板鐃，用途很少。如八仙賀寿、仙姬

送子和小開門等譜，襯噴吶用，是代表拍板的。

（九）小鑼。粵剧叫加官鑼也叫小鑼。

（十）鐺鑼。粵剧叫做扣鑼，是配京鑼鼓用的。

（十一）大鑼。又叫文鑼，又叫苏鑼。直徑約一尺八寸，是文場戲用的。

（十二）高边鑼。直徑約一尺，周圍的边覆起如盆，高約三寸，武場戲用。

（十三）單打。京戲中叫雲鑼。形如高边鑼，但直徑只有三寸許大，發音錚錚地很嘹亮。只有在『玉皇登殿』及『六國封相』裏用，兩只的發音高低不同，故一定要兩只一齐打來配合着，用左手的大拇指撑着來敲的。

（十四）結子。又叫銅鈴，往時是拜佛事用，現在襯唱小調用。（京戲中名錚子或称晶子，以前不用，現在用於反二黃或舞蹈的伴奏裏。）

九音鑼粵剧不用。

粵剧裏所用的管樂器：

（一）大笛。即大噴吶。主要用來吹牌子。如大、小開門，點絳唇……以至『六國封相』、『玉皇登殿』、『八仙賀寿』和『仙姬送子』等；有時遇有災难、悲苦等場面，唱二黃腔調的也用它來伴奏。

（二）笛仔。即小噴吶。用途不多。有時如上殿等場面，奏一錠金和到春來等鲜明調子，和小武等角式唱二黃腔——如『三气周瑜』、『山东响馬』等剧目作为伴奏。它的音調比較高，演員的嗓音不高，是很难用得着的。

(三)喉管。有長筒、短筒之分；短的音色較剛，長的宜於沉鬱蒼涼的曲調。短筒是由梵音吸收進來的，長筒則後來改造成功，比較以用長筒为多。

(四)簫。北方叫笛子。粵劇的簫，橫吹的叫橫簫，直吹的(前後共六孔)叫洞簫。

(五)笙。四五十年前，民間音樂有用，今已絕跡，但舞台上一直沒有用过。另有一种很短的橫簫，叫簫仔。長度如短筒的喉管，約六寸長。三十年前舞台上有用，近年已絕跡。

至於号筒，在潮州音樂，現仍有用。廣东戲在以前演『六國封相』，一開場時也吹幾声号，不过是用一隻很長的挖通了的水牛角做成的。

中國的吹管樂器，就是这幾种了。

用在粵劇舞台上的中國絃樂器。

(一)二絃。用兩根粗絃，形如京胡而粗大，發音比京胡嘹亮壯大，是以前舞台伴奏的主要樂器，故名头架，即是三手師傅所拉的。

(二)提琴。是跟二絃一起，有共鳴作用的一件重要樂器。它以粗大的竹管作琴腹，不蒙蛇皮而代以桐板，發音仿如河南梆子的板胡。較低的音是『伬士』(２６)或『仜士』(３６)。它的定絃是固定的，不比二絃。二絃的定絃要視所唱的曲調性質而異；如唱梆子(即京戲的西皮)是用『士工』線；二黃調則用『合尺』線；反二黃則用『上六』線。提琴由八手師傅負責，以和二絃的。

(三)月琴。四根絃分兩組，較『上六』調。

(四)三絃。因用厚的蛇皮來蒙鼓，而那琴腹的孔、口的直徑空間不大，故發音近听來則似嫌

混濁不清，但声能達远。在鄉間的草棚子演戲，往往鄰鄉一二十里路也只听得它和高边鑼的声音，而听不見別的樂器。故凡在电台錄音的時候，彈三絃的位置一定在距离那个擴音器最远的地方。較『仕合上』（151）調的定絃。

以上是粤剧舞台上歷史最長的幾件樂器。以下是後來（大約在二三十年間）上了舞台的。

（五）椰壳胡琴。是民間的樂器，屬低音樂器之一。

（六）秦琴。古名双清，是由潮州樂來的。較『合尺』調定絃。一九二七年開始用於舞台。

（七）秦胡。以秦琴的琴腹作鼓，蒙以桐板，改成兩絃的拉奏樂器，發音低沉，但比椰壳更洪壯，仿如北方的大低胡。一九三〇年創製。

（八）揚琴。

（九）桃琴，形如葫蘆，琴腹空間很闊大，乘絃的地方蒙以圓徑約五寸的蛇皮，發音与秦琴又自不同。定絃較『仕合尺六』（1525），是撥彈的樂器。

（十）琵琶。

（十一）低音琵琶。琴腹空間比桃琴更大，外型仿如琵琶，發音低沉洪壯，有如西洋樂器的低音大提琴。

（十二）箏。

（十三）二胡。子絃用鋼絲，兩膝挾着來拉。一九二四年之後用於舞台。

以上秦琴、桃琴和低音琵琶，都是廣东創造的。但其中如箏、琵琶都屬民間樂器，沒有上舞台。

根據上边的材料，我們可以看得出粵劇的伴奏音樂，也和声腔一样，三十年來起了很大的变化，有它很坏的一方面，也有好的一方面。無原則的胡乱拼湊，为競尚新奇而使用西洋樂器，还有受了爵士音樂的影响，吸收了許多黃色曲調，根据剧本腐敗的內容，追求低級趣味，这是再坏不过的。可是不能說它沒有進步的地方：

（一）粵劇的基本曲調是梆子、二黃，後來所吸收的南音、木魚、龍舟、粵謳、板眼等，这是廣东的民間曲調，还有崑曲和由其他兄弟剧种搬用的曲調，这都是民族風格的东西，其他的民間小曲也有很多是好的，这种材料大部分应当肯定。

（二）在运用方面生吞活剝随意拼湊的当然不少，可是为了一段戲的情節，加工編織剪裁得体，比較能与剧情吻合而和諧悅耳的儘管只是片断的也不是沒有。（我听过幾段反線二黃，和幾段梆子的过門，管絃樂器和敲擊樂器配合得非常諧和。）

（三）原來伴奏的音樂是跟着声腔走的，但粵剧的樂師們在这一方面也还是有不少的創造——因適应『平喉』新腔运用低音樂器收到了很好的效果，如長管跟秦琴、桃琴之類；在配器方面运用了多种樂器，包括採用京鑼鼓作了一些新的嘗試，丰富了粵剧的棚面。

（四）为着適合剧情，为着新的声腔，都作了些新的伴奏曲並製造出了新的樂器，如長管、低音琵琶、秦胡、桃琴之類。

至於应用西洋樂器，作为一种時髦的場面，那是毫無道理。如果有的樂器在戲曲中用起來很調和，又能製造气氛，帮助剧情進展，那也不妨应用。我以为樂器的音色固然是有關係，但是否能够

表現民族風格，主要还是在樂曲。如果樂器的音色不是过於特殊，为羣众所習慣而能接受的就不妨使用。而且有些西洋樂器廣东的观众早已听慣。至於中西樂器如何配合的問題，如交响樂『陝北組曲』这類的創作，曾經作过些嘗試，可是在音樂家当中也还沒有一致的意見，在我这样外行的感覚以为可行。但这必須經过作曲家長期的努力，絕不宜於草草从事。因此我以为廣东戲曲改革委員会，首先要求突出民族風格，把西洋樂曲是否能用的問題留待將來解決，这个意見是对的。同時認为把三十餘年來粵劇的音樂工作根据理論和实际加以總結，与以正確的評價，是很必要的。

十、唱工与做工

粵劇的表演技術有它独到之处。無論唱工做工，如果就某一个戲的一个片断去看，往往是很精采的，尤其表演喜剧，頗見特長。武戲比京戲的武工是差得多，可是近二十年來有許多名角都学習了北派的武戲，身上都变得很『边式』，漂亮，靠把和短打都有很大的改進。粵劇藝人無論文戲武戲都在一步步融会南北之長，頗有可观。我認为最了不得的一點，就是在唱詞当中运用口語，运用得眞是生動灵活，有的侭管不無牽强，但多數是很自然的。粵劇的劇本，現在还是文言和俗語參半，文言有不少濫調，俗語也有很多是猥褻低級的，这是由於戲的內容和庸俗的風尚所致。單就运用口語这一點說，这是一个値得重視的成就。廣东俗語跟声腔相結合，是經过長期而複雜的过程的，在这方面有了办法，那就不僅为表演現代題材的戲具备了一个有力的条件，这也是合乎羣众的要求的。

粵劇藝人和樂師們为粵劇創造了財富——唱工、做工、樂曲都有精采的地方。可惜他們的聰明才智幾十年來就为殖民地的墮落思想和商業劇場圖利的目的服了务，使珠宝和垃圾相混，这是可为痛心的，非加以整理澄清不可，要把坏的徹底洗掉，把好的肯定下來大力加以發揮。

十一、粵劇的新生

粵劇在帝國主义和反動派統治的悪劣环境之中，受着商業劇場牢不可破的支配，一天一天走向絕路。劇本編來編去反覆抄襲編窮了，花样变來变去变窮了，最後只能够欺騙观众以圖苟活，甚至一个戲換幾个名字出演，信用扫地，那样的局面很难維持，当然更談不上改進，只是前途茫茫一任浮沉而已。全國解放了，在党和政府領導之下，粵劇獲得了新的生命。

粵劇本來是从人民羣众中産生出來的藝術，有它优良的傳統。它在反動統治的压迫之下離開了人民，便只有趨於腐化、墮落走向死路。也只有解除商品的枷鎖回到人民羣众中，才能獲得新的生命。全國戲曲会演之後，粵劇得到初步的改進，進步的演員們号召演好戲，獲得了意外的成功。原來每天要換新戲，而一九五三年春節演出『罗漢錢』演了十九場（上演較遲），『白蛇傳』演了三十五場，『断桥会』、『山东响馬』演了四十場，『西施』演了四十場，單就这一點看就顯而易見，新生的粵劇已經改善了和观众的關係，獲得了羣众的支持。这也就是够使那些腐敗、墮落的劇場經营者，和那些对新事業沒有信心的人們大吃一驚了。

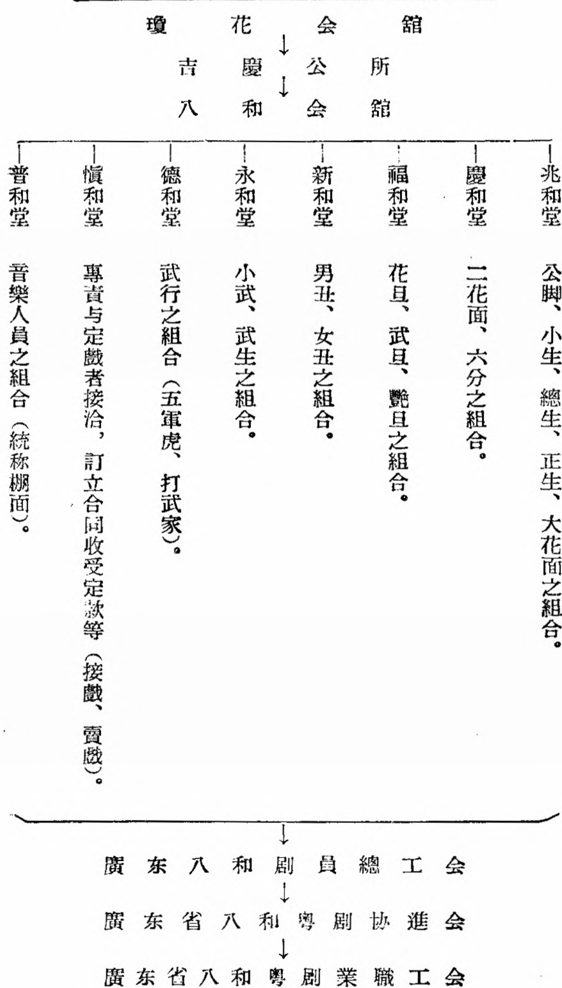
一九五三年春節所演的幾个戲，僅管不是完全無缺，但是改進的部分已經不少，有好幾个戲打

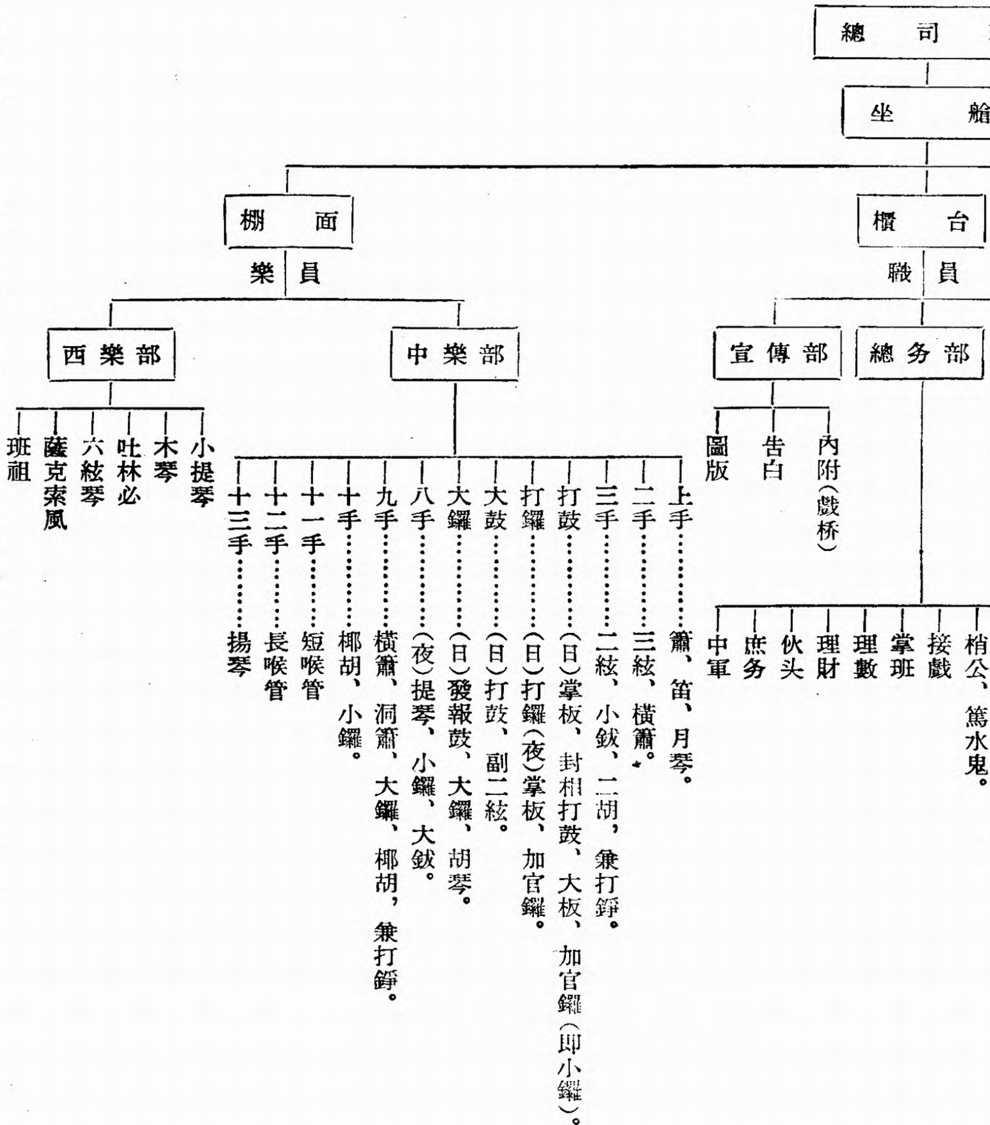
破了演出上的『六柱制』（六柱意即六根台柱，就是文武生、小生、花旦、二花、丑生、武生六种角色，規定在一本戲裏每个角色都要有正戲。因此編剧本的为着遷就六柱制，而在戲裏要安排六个主角——当然有些輕重，可是六种角色必須个个出台，每人演一段正戲，这就不能不無中生有，增加情節和人物），音樂有明顯的改進，一般都認識了中樂为主的作法，黃色的东西初步去掉了，亮片服裝也不胡乱使用了，佈景也逐漸合理，这是一个很了不得的進步，在粤剧是一个突变。这使人們不会再相信什麼積重难返的鬼話。廣东的領導同志們，执行了中央的指示，正在通过藝人們積極整理剧目，注重新剧本的創作，号召新音樂家参加音樂的改進工作，並从多方面給与藝人們以思想教育，而藝人同志們的熱情和努力，顯示出覺悟的空前提高，只要一步緊一步坚持下去，粤剧的前途是異常光明的。

就粤剧本身看無論在声腔、器樂、表演和武術方面都是多色多采而富於可变性的，加之在唱工方面，运用口語已經有很好的成就，这就無論演歷史歌舞剧也好，演現代題材的歌剧也好，都不会有什麼困难。但是歷史題材戲必須反映过去社会的眞实，反映当時人民的意向和願望；現代題材的戲，就必須反映現代生活的眞实，为人民的美好理想而奋鬥。为此对藝人們的修养就不能不有所要求，只要是藝人們的立場坚定，思想得到改造，能够投身到革命的鬥爭中去，就会在人民的生活当中開發無窮無尽的藝術源泉。也就必然会受到人民熱烈的支持，而使粤剧成为中國人民所喜聞樂見的，足以代表人民的新歌剧。

一九五三年秋

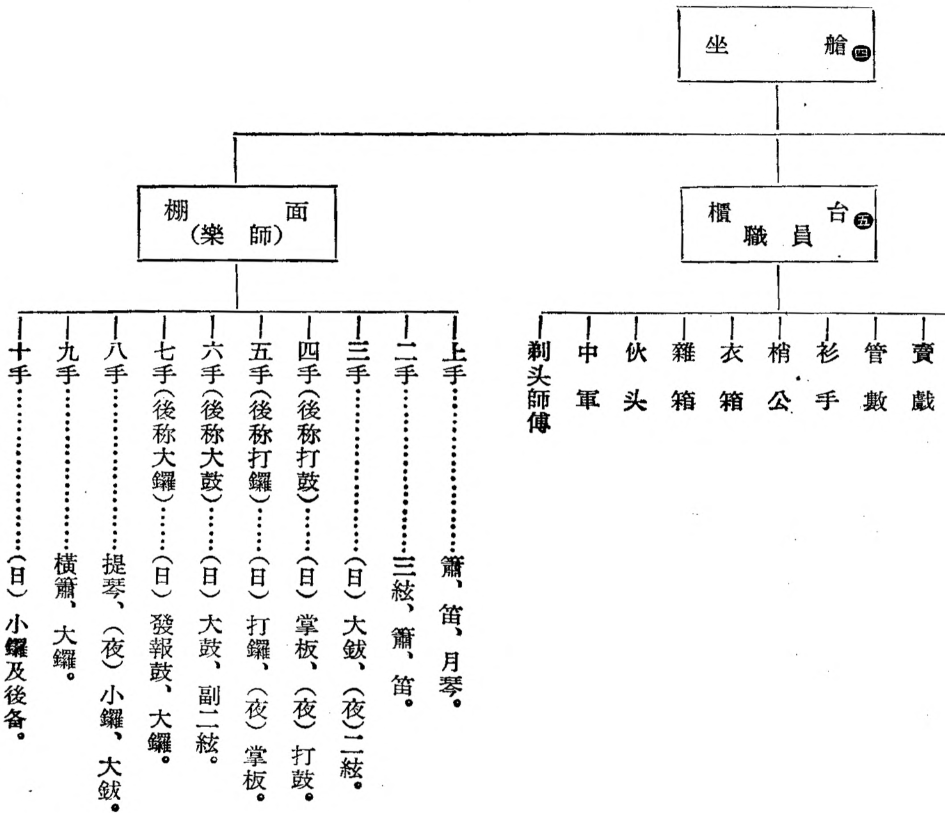
❶ 粵劇之同業公会最初為瓊花会館，太平天国革命失敗後粵劇被禁，瓊花会館被燬，同治中葉解禁，成立吉庆公所，接着由藝人自己買地在廣州黃沙建立了八和会館。辛亥革命後改名廣东八和劇員總工会，一九二七年以後改名廣东省八和粵劇協進会，会址於抗战期間被炸燬，勝利後机構重建，改名廣东省八和粵劇業職工会。其中『普和堂』後改称『普福堂』，大革命時代曾單独組織过『普福工会』，工会的主席名叫沈南（打鑼師傅），会中的書記名叫張肖雲是个中國共産党党員。沈、張二人都被反動派槍殺，工会被解散。





註：此表为一九三五年以前的組織情形，離開紅船，在舞台演出後，櫃台部分的組織有所改変。

初期粤剧組織系統



坐舱四
櫃台五
職員
棚面
(樂師)
上手……簫、笛、月琴。
二手……三絃、簫、笛。
三手……(日)大鈸、(夜)二絃。
四手(後称打鼓)……(日)掌板、(夜)打鼓。
五手(後称打鑼)……(日)打鑼、(夜)掌板。
六手(後称大鼓)……(日)大鼓、副二絃。
七手(後称大鑼)……(日)發報鼓、大鑼。
八手……提琴、(夜)小鑼、大鈸。
九手……橫簫、大鑼。
十手……(日)小鑼及後备。
剃头師傅
中軍
伙头
雜箱
衣箱
梢公
衫手
管數
賣戲

㈡ 粤劇分佈地區及各地藝人約計的人數（这是个不精確的數目，而且現在有变動）：

國內：澳門三十餘人，香港二百七十餘人，上海六十餘人，廣西各地一百餘人，廣东各地二千八百七十餘人。

國外：澳洲十餘人，印尼百餘人，菲律賓十餘人，古巴六十餘人，加拿大五十餘人，檀香山二十餘人，舊金山七十餘人，紐約四十餘人，越南一百二十餘人，星洲三百六十餘人。

㈢ 以前廣东的棚面也和其他劇种一样是放在舞台正中靠後的地方。过去我見过三手師傅的工作，他把一片大鈸仰放在一个棉墊子上，他右手抓住另外一片，一上一下，一開一合的打着，左手就拿着胡琴，大鈸一停就拉胡琴，胡琴一停又打大鈸。戲到了緊張的時候，他便放下胡琴用双手把大鈸举到舞台正中的最前面，使勁的打，發出奔濤駭浪般可怕的声音。打得高兴的時候，往往把右手的一片鈸往上一抛，把左手伸出去一下接住，接着又打，末了往後一退，一个大鷂子翻身把左手一片大鈸放回棉墊上面，使尽生平气力將右手中的鈸蓋將下去，發出巨响，立刻抓起二絃。右脚站在地下，左脚往椅子上一踩，二絃往膝蓋上一放，照样拉起來，板眼不乱。戲班裏的習慣，誰要能够把大鈸当場打破有獎。

㈣ 坐艙一定要由演員出身的人担任。在演戲時，大部分時間（特別是重头戲）他要枯坐在打鼓長的身旁，作監督，遇有演員誤場，不論生、旦、淨、丑，他得馬上頂替。不过这是三十年前的老話了。但是，在後來当坐艙的虽也有不是由演員出身的人做，可是当坐艙的却不是一件輕巧的工作。当戲班組織之初，他要出主意聘演員，因为他長期坐在一旁看演員演出，故对演員的演技好不好，受不受台下观众欢迎，他都瞭然胸中，故組班之初，班主就要尊重他的建議。戲班組成之後，全班的生命、財產，全在他身上，他有全权处理，就是班主也無权过問。他又要掌握有粤劇流通的地方的情況，即是什麼地方有什麼戲院，有什麼庙宇，什麼地方的神誕，或什麼地方的大宗祠在每年的什麼時候一定要演戲等。於是他預先派出賣戲的職員分別前去招徠生意。他又要熟悉大河、小溪、各地潮水的漲落時候，甚至某鄉某小河有一小桥，他們的紅船一定要赶得及什麼時候过桥，否則，水漲了紅船的船頂被桥所阻，不能通过，水退得太淺了紅船有擱淺之虞，坐艙的人也計算得十分精確，否則就会延誤路程，赶不及演期是要受主会（包戲的臨時組織）重罰的。所以当坐艙的就要預先安排好日程和路綫。往時的戲班，絕少絕少有一天停演的。比如：这一台在甲地演，下台在乙地演，如果甲台和乙台兩地相隔很远，假如能力可以办得到的話，他們就在甲台演至最後的一夜，只留下一部分次要演員演至天亮，其余的全部人馬，就預先向乙地開去，同時，甚至用兩艘小火輪船來拖駛，务求在乙台

的演期的当晚（可被允許延至深夜，總之不出該日为限）到達，馬上開演『六國封相』。如果用这样方法都無法啣接的話，那他就寧願在甲台和乙台兩地之間，找一处轉折地，即使在那轉折地（如廣州或各縣縣城的戲院等）演出僅僅是一場，也不使有一場戏落空。另外，坐艙又要熟人面。往時盜賊多，隨時有遇劫的危險。那時他又要出面去打關節，甚至大河、小溪，那一段水路水流湍急，那一处河床上有礁石，有沙灘，他都熟悉，所以『紅船』在行駛当中，他要經常到船头或梢公旁去領航。此外，戲班每到一处上演之前，必由他開列一張戲單供主会参考、採納，如果主会有意为难，或點演的戲为該班的主要演員所不擅長的，他有权拒絕上演；主会欠戲金，他又有权向全行通告，除非該主会清还了所欠，否則永远沒有任何班子到那裏演出的。

㊄ 櫃檯部分

開戏　就是編劇家。从前不是各班都有的，因为名演員一生，大多數擅長三幾齣首本戲（即拿手戲），就够一生受用的了。最大的原因就是四鄉演戲的場所多，不少演員終生也只有到过某地方演出一兩次，所以不怕擅長的劇目數量少，却怕不是首本戲，故对開戲的需要不大；而这些人材也不会很多。不过每班都必有一个提場。这个提場也是演員出身，什麼戲、什麼角色他都懂。他根据坐艙的戲單，每場把該齣的場次和人物寫在一張丁方二尺許的土紙上，掛在上場門內，也不用註明那个演員要扮演那个角色，演員一看就知道規定自己要演什麼人，不用人家通知就去化裝了。这張草紙名叫『提綱』，規定每一班由開始营業的第一天起，不論某一齣戲，这張提綱只掛三次（就是所謂『三台为定』。演員的称不称職，受不受欢迎，也以『三台为定』，如果不称職，不受欢迎，演不到三台就有被解僱的可能。而这个提場也像坐艙一样，凡遇任何演員誤場，他都要承之的。

掌班　就是班子裏的雜务，但是他擅長紙紮的工作，所有在演出上如馬头、虎头等等用竹紮和紙糊成的導具都要他負責製作、供应。

賣戲　又名行江，他最熟悉各处有什麼神誕和什麼地方的大宗祠在什麼日子裏会演戲的，他就親自前去接生意。所以这些人很少停留在班裏。

管數　就是会計和出納，同一人担任。

衫手　除了替全班人洗濯衣服和班上演戏用的水衣之外，还要替全班人保管舖蓋。夏天時，各人就把棉被都交給他收好。

梢公　外行人称他为焉水鬼，他們的正式名号是船尾或叫船尾叔。他們的主要職守是：戲船開行時駛船；抵埠時把戏箱挑上舞台；演畢後从舞台上把戲箱挑返船上；每天吃飯時分別把飯菜送給全班人。

衣箱　又名神箱，尊称为神箱伯父，專管演員的穿戴。那个角色走來，他就拿出应穿戴的一切，不用演員費心，要穿什麼，他比演員还內行。

雜箱　尊称为雜箱叔，專管靶子等道具和檢場。其中有一名叫作地方鬼，職責是通知演員上台的。有時演員不在紅船，或到茶樓等处，他就得設法去打听下落，务必預先找到那演員，不使誤場。

伙头　各有名称，有抓刀叔是專替人家切割肉菜；煲头叔是專替人家煲湯或煮粥；鑊鏟叔是專替人家炒菜的；煮飯叔是專司燒飯；洗碗仔則除了洗濯碗盆之外，还要帮船尾叔分發各人的飯菜；此外有一名叫做四不正的是厨房上的打雜，晚上替各人弄消夜吃的名二手叔。

中軍　只供櫃台（賬房）使喚，不管演員的事。

談楚剧

周貽白

一、从花鼓戲到楚剧

楚剧，原名湖北花鼓戲，起源於農村中的高蹺。最初，只是粧扮着不同的人物踏着高蹺唱唱小調，以後便由單人唱变为男女对唱。再進一步，便廢去高蹺，插入故事情節而在平地演出。由是，逢年过節時，便成为一項必要的娛樂，搭起草台，配上音樂的節拍，正式以小生、小旦、小丑三个脚色分飾人物，而形成一种『三小』的土戲。其声調除一部分当地的民歌小曲外，主要的唱腔，却是風行於明代的江西弋陽腔的路子。因为湖北的高台大戲，在漢調未形成以前，流行的是高腔，俗名清戲，即为弋陽腔的親支，其特點是只有鑼鼓鐃鈸按節拍，不用伴奏，尾句或句尾由後場帮腔。湖北花鼓戲，在二十多年前，还是每句必帮的唱法。这种路子是中國戲曲声腔上一大範疇。許多地方的農村小戲，都深受其影响。有人說：湖北花鼓戲係發源於黃梅（黃梅縣在鄂东），形成於黃陂、孝感，这話似可信。黃梅調，現在还流行於安徽的西部和南部一帶，係由鄂东傳入皖西然後流向皖南。其最初的声調，也是無伴奏，有帮腔①。同時，湖南長沙、湘潭一帶的花鼓戲，与湖北花鼓戲亦为同一系統，其所謂正戲如『清風亭』、『三元記』之類，也是有帮腔，無伴奏（其以二胡伴奏

者，謂之大筒戲，如『刘海打樵』便屬於此類）。又如江西的採茶戲，起初也是一人唱众人帮腔，謂之三脚班。可見湖北花鼓戲，虽然起自高蹺而進入故事扮演，但在声腔上即令不是为当時的清戲所影响，亦必与其鄰省的一些農村小戲，有其交互關係。至少，弋陽腔源出江西，江西採茶戲的路子，应即其本源。而实与湖南高腔及湖北清戲为兄弟行。不过一为農村小戲的形态；一則为高台大戲的規模，湖南、湖北的花鼓戲，也許与江西採茶戲有關，但因流播的地區不同，方言各別，同時有当地的民歌小曲作为基礎，彼此結合起來，由是成为各省各調，基本上虽然仍是一唱众帮的路子，但發展方向則不甚一致。比方拿湖北花鼓戲舊有劇目來看，这其間便顯示出一些彼此交流和各自發展的情况。湖北花鼓戲舊有『賣棉紗』一劇，其小丑所飾人物名陈不能，上場唱：『小生本姓陈，名叫陈不能，唉呀嗳，百般不会做，精光精光！織布度营生光精光精光！』㊁安徽的黃梅調，也有这一齣，其小丑上場唱：『家住在湖北大东門，哪呼嗨，咴子呀呼嗨！取名字叫做陈的陈不能哪，咴呼呀呼嗨！取名字叫做陈的陈不能，咴哈呀！』㊂这齣戲，照劇詞看，当然是湖北傳到安徽去的，如在湖北花鼓戲則只報姓名，而安徽黃梅調則加上自己的籍貫和住址，同時，因为地區不同，其句尾的虛声也不同了。如湖北花鼓戲，作『唉呀嗳，光精光精光』；安徽黃梅調則作『哪呼嗨，咴子呀呼嗨』。又湖北花鼓戲舊有『賣雜貨』一劇，俗作『江西賣雜貨』，其小丑唱：『昨日挑貨到武昌，瞧見一姑娘，世間多少風流女，难比那娘行，咴呀呀子尾，难比那娘行；今朝不往別方去，先出文昌門，大叫三声「賣雜貨」！驚動姑娘們，咴呀呀子尾！驚動堂客們。』迨後買雜貨的女子，問起他的姓名籍貫，小丑唱：『家住江西南昌府，南昌縣裏人，离城不过二三里，小小王家村，

咳呀呀子尾，小小王家村。』这齣戲，很明白地是來自江西，同時江西採茶戲裏，也还有这一齣。不过詞句略有不同，其實雜貨人虽仍为江西籍，但賣貨的地點已不是武昌的文昌門外。而挑貨的女子，却作为『家住浙江杭州府』了。同時，黃梅調也有这一齣，詞句也有出入。至於湖南的花鼓戲，有『張三反情』一劇，湖北花鼓戲則作『喻老四反情』，湖南有『小姑賢』，湖北則作『賢小姑』。其場子、人物、故事，完全一样，惟詞句則各用本地的土語俗諺，腔調在湖南已歸入有伴奏的大筒戲，而湖北花鼓在未名楚剧之前，則仍为一唱众帮的唱法。

湖北的花鼓戲，基本上既然是弋陽腔路子，其与湖北高台大戲的漢調便似乎形成兩个方向而不相联系。其实，漢調的前身为清戲，也是弋陽腔的路子，不过接受了由弋陽腔演变而來的徽調二黃，同時把來自秦腔的襄陽調改作西皮調，使成为皮、黃合併的局面。因此与湖北花鼓戲顯得有了距离。而湖北花鼓戲却与以前的清戲反相接近，那便是本为清戲的劇目，在漢調則多數改唱皮黃，而另一部分則索性不唱。比方『訪友記』（梁祝事）、『破窰記』（吕蒙正事）、『珍珠記』（高文举事）、『槐陰記』（董永事）都是弋陽腔的老本。在漢調則已不备其目。而花鼓戲却有『梁山伯送友』、『訪友』、『祝英台哭灵』、『上墳』，『吕蒙正赶齋』、『潑粥』，『高文举花亭会』，『天仙配』、『董永分別』等劇，他如『三元記』之『雪梅观画』、『弔孝』、『教子』，『玉簪記』之『雲樓会』、『秋江赶船』，『躍鯉記』之『安安送米』、『蘆林会』之類。这些戲，在湖南除『破窰記』、『三元記』、『玉簪記』有高腔本子外，其他各劇，也是只有花鼓戲才唱。若拿戲劇的情節來說，这其間似乎有其一定的路線，这路線，便是以男女恋爱故事为主，而参以家庭糾紛或变泰發跡之類。以脚色而論，原則上仍

为三小的規模，至於漢調不演这類戲的原因，則为其發展途徑已趨向於披袍秉笏，頂盔貫甲一類歷史故事方面去了。

湖北花鼓戲虽然繼承了一部分清戲路子的劇目，但並未因此完全脫离当時的現实生活而專替古人說話。在另一方面，却又取法於說唱故事，塑造出幾个不見經傳的人物，以大家極易熟習的名字，以極其細微的事件，从而反映出当時農村中一些現实情況來。比方張德和、喻老四、蔡鳴鳳，这些人物，都只是一种極端平凡的商人、小販，其劇中詞句，則依据說唱故事的路子，用民歌小曲的声腔唱出，其情節虽然离不開男女恋爱及家庭糾紛，但所寫既非帝王卿相之流，若和出自清戲的那些劇目比較起來，則这些不見經傳的平凡人物，对观众却更为耳熟能詳，如『喻老四拜年』、『喻老四打瓦』、『双十二相思』、『竹山过嶺』、『小反情』、『大反情』、『喻老四充軍』(以上喻老四故事)，『張德和投店』(一名『双掛牌』)、『張德和辞店』、『張德和休妻』、『何氏劝姑』、『吵嫁粧』(以上張德和故事)，『蔡鳴鳳辞店』、『蔡鳴鳳二投店』、『胡氏女下書』(以上蔡鳴鳳故事)，他如『王老六吃醋』、『胡宴昌辞店』則係由喻老四及蔡鳴鳳变化出來。这些劇目，以其單純的情節看來，好像便是当初由高蹺進入故事表演時舊有節目，而清戲劇本的繼承，則似为以後的事。

湖北花鼓戲的舊有節目，其故事虽極細微，人物虽極平凡，但於反映当時現实生活，却比高台大戲的漢調，較易接近羣众。比方喻老四、張德和这類人物，以前在農村中演唱他們的故事時，大抵就是一件長衫、一頂瓜皮小帽而登場，且脚的服裝也只是包上头，戴一个假髮髻，穿一件藍竹布衫子而已。这种樸素的作風，是一般農村小戲的特點，固不独湖北花鼓戲为然，不过，湖北花鼓戲

在民歌小曲及說唱故事的这一个基礎上，較之其他農村小戲，源流更为淸楚。比方湖北最有名的民歌，是麻城歌，起初，不过是寫一个女子怀念她的情人，唱出『太陽滿天霞，思想小宽家……』一類因思念而成为抱怨的句子，以後，便引申作『十寫』、『十繡』、『十恨』、『十想』。再从男性方面着想，又搞出『十二月想妹』（一名『斷姻緣』，係三棒鼓的調子，較麻城歌每段多一句）。然而，还是男歸男，女歸女，各自單唱。当花鼓戲形成之初，既然是从踏高蹺唱小曲而進入表演故事。那麼，这一類小曲，就是踏高蹺時最好的唱調。如花鼓戲中的『十二想』，起初只是張二姐想喻老四，以後便把喻老四也拉上場來，用一个竹山將二人隔离起來，以十二个月分成二十四个段落，張二姐唱一段，接着喻老四也唱一段，成为彼此相思，彼此抱怨。这形式，顯然是麻城歌的『十想』及『十二月想妹』的套子从而加以發展的。又湖北小曲中有『撻金扇』（一名『奈子吃醋』）一曲，其形式是男問女答，男的說藍靑官話，女的則唱『撻金扇』本調。到了花鼓戲裏，便成为『王老六吃醋』，改作每句帮腔的花鼓調，兩人对唱的路子。他如『王大娘問病』（一名『紗窗外』），本來是揚州小調㊃，但湖北亦有所流傳，其形式，也是王大娘問，張二姐唱，最後由張二姐說出病源，是因想慕一書生而起，再由王大娘答唱。到了湖北花鼓戲裏，便成为『吳三保遊春』一劇，增飾作書生名吳三保，因遊春遇見趙賽花，故意將白扇失落，由趙賽花拾歸，積思成病。王媽媽親見其事，乃前往問病，許为之撮合。同時，吳三保也病了，王媽媽再往探問，知彼此有意，乃召二人至其家使完成姻緣。在这齣戲裏，王媽媽在兩方都以乾娘的身份出現，其場子、人物，頗有點像『拾玉鐲』；但王媽媽去向趙賽花問病時，其唱詞腔調，却仍为『紗窗外』的舊套；可見这齣戲是由『紗窗外』脫化而加

以增飾的。同時也就是湖北花鼓戲發源於民歌小曲及說唱故事的例証。

湖北花鼓戲固然以民歌小曲說唱故事为其本源，但为了丰富其上演剧目，及求得形式上的完整，乃進而取材淸戲，甚至摹仿淸戲。这，应当是花鼓戲本身慢慢接近城市的時期，才有了这样的趨向。但有些戲，还不是把原有故事或剧本硬搬來改作花鼓調子唱，而是以改头換面的方式，只擷取其故事情節，却把人名、地名全都換上观众所熟習易懂的一套，以求能联系現实。比方『拷打紅梅』一剧，其故事的骨幹，明明即元人雜剧『兒女团圓』（漢剧改名『合銀牌』），湖北花鼓戲則刪去其他枝節，只用蔡中書、江氏、紅梅、王婆等四五人登場，又把漢剧『失子驚瘋』和『宇宙鋒』兩剧的場子牽合起來，增出『紅梅裝瘋』一段；於是使一些古老的舊套，成为很現实的表演。又如『楊二女起解』一剧，实即漢剧『法門寺解犯』一場，但把人名、地名及犯罪事由都改过了，因而使观众看起來，好像是另一回事。这搞法，在当時也許只是为了要套取既有的熟場，借以省事。但以此为例，却使我們明確了它的發展路線，同時也說明了一般農村小戲慢慢变成高台大戲的这个規律，那便是它們最初的形态，大抵都是以当地的民歌小曲或說唱故事的声腔來表演一些通常熟知的家庭或恋爱故事，一經發展，便成为高台大戲中家庭或恋爱故事的熟套的摹仿，再經發展，便使本身也走上高台而成为大戲，从而与其他高台大戲分庭抗礼，照样頂盔貫甲，披袍秉笏表演起歷史故事來。中國戲曲中乱彈这一个路子的地方大戲，差不多都按照这个規律發展而來，湖北花鼓戲之成为楚剧，楚剧之成为現在这种形式，便是这个規律中的一个例子。

湖北花鼓戲的演出，起初只是在農村中活動，演員們都是業餘性質，多半是当地農民或小手工

業者，以後一部分業餘的玩友变成了正式的演員，便有了很簡單的花鼓戲班。人不多，服裝很隨便，樂器只有鼓板、鑼、鈸，全班連演員帶場面至多不超出九人，当時的俗諺，叫『七緊八鬆九逍遙』。但戲班虽已成立，其演出却不是完全公開的。这時候約当清代末葉，在舊日封建制度之下，唱花鼓戲是被認为『伤風敗俗』的，在湖南、湖北一帶的江湖話，管唱戲的叫樂河裏，叫唱花鼓戲的为躲躲樂河。这意思，就是指花鼓戲的演唱，只能暗地裏躲起來幹，一經公開，便不免干禁被拘。因此，湖北花鼓戲虽为当時的人民所爱好，却不能依据它的本源而發展，为求取得公開的演出，便只有向高台大戲的清戲或漢調看齐，直到清代末季的光緒庚子二十六年（一九〇〇年）才由農村進入鄉鎮。最初，其上演的地方，是漢口附近河岸旁的沙口、水口兩鎮的小茶園中，只取茶資，不收門票，其主要的收入，則靠茶客點戲。当時住在漢口的人，有特赴水口或沙口去听花鼓戲者，故营業相当茂美。那時候，漢口的租界地區，因各帝國主义者享有治外法权之故，一切設施，均为中國官吏势力所不及。由是过了兩年，在水口及沙口表演的花鼓戲班，便進入漢口的『德國租界』的清正茶園演唱，其方式仍为賣茶點戲。到辛亥革命前後，这种茶園式的劇場，陸續在『法租界』、『日租界』成立了好幾处，营業都很不錯。当時最有名的旦脚，叫小宝宝，扮相並不太漂亮，但声調却極为動人。其拿手好戲，如『十二想』、『吃醋』、『雪梅观画』之類，舊日的百代公司都錄有唱片。花鼓戲地位，由是漸漸提高。茶園制度，也就由賣茶進而成为售座了。

在一九二六年以前，湖北花鼓戲的唱腔，仍保持着一唱众帮的路子，其器樂部分，还只有鼓板鑼鈸作为節拍，沒有伴奏，其上演地點，也只限於当時漢口的『租界』地區。如在中國官吏的轄

地，則仍被認为干禁。但这一時期的花鼓戲，所接觸的观众，事实上全为城市居民，同時也接近了在漢口上演的其他剧种，如京剧、漢剧之類。为了適应城市观众，自不能不力求改進，於是从剧本到服裝以及動作表情，一反向來的樸質作風，而逐漸趨向於情節複雜、人物众多、服裝華美、做工細膩的路上去。在花鼓戲本身而言，这种趨向，应当是一种進步表現。可是，其形式越接近京剧或漢剧，本身原有的一些特點，便越加削弱。比方服裝既趨華美，其故事中的人物，便不復是通常打扮，而成为綢質或緞料的戲裝，使原为观众所熟識的形象，变成远隔幾百年前的古人。又如做工走向細膩，其動作有時不免遷就服裝，因而反失去自然，离開現实漸远了。

一九二六年國內大革命時期，武漢一帶舊日一班軍閥，已不復能作威福。这時候，湖北花鼓戲才脫离租界，進入中國境地公開表演。漢口後城馬路舊有大遊戲場一所，名新市場，当時改称血花世界（即今之人民樂園），由李之龍主持办理。其中原有京剧、漢剧、話剧及雜技之類，花鼓戲在这時便由李之龍的帮助，改名楚剧，進入血花世界另闢一个場子上演。同時，將那种『一唱众帮』的声調，也調整了一下，以後場帮腔的句尾，改由胡琴接腔，首先是由一位盲藝人張海，隨着腔調的高低訂出宮譜，然後用作接腔後的过門（到現在为止，楚剧的伴奏过門，仍为句尾的一种重複）。以後，漢剧老生陈春芳，因塌了嗓子改習場面，也加入楚剧班來操琴，以花鼓戲原有的一种迓腔，变更其旋律，改作反調，依腔伴奏。由是楚剧的声調，又引起了一點变化。嗣因新戲漸排漸多，原有声腔仍不敷用，到了一九二九年頃，便把漢剧中西皮散板及二黃散板，採用到楚剧中來，为欲与漢剧有所分别，其唱法則接近京剧的韵味。因而使其他部分，也有了摹仿京剧的趨向。

湖北花鼓戲在一九二六年定名楚劇之後，隨即成立了一个楚劇演員訓練班，一方面提高文化，一方面也灌輸了一些戲劇理論。因此，这一時期的楚劇，其戲路在故事取材方面，頗接近於当時的話劇，所排新戲，如『父之回家』、『千絲襖』、『費公智自殺』、『災民淚』、『南歸』、『思凡』等劇，多半都是話劇排場，而以楚劇声調唱出。这些戲，在当時說來，对楚劇確为一大改進，但以後因在形式上改变了趨向，不曾依据这个基礎來加以發展，遂使今日的楚劇，又走入另一範疇去了。

二、楚劇的特點

楚劇原有的規格，因其係由農村小戲發展而來，唱調的本源又为民歌小曲及說唱故事，故在基本上並無多少拘束；虽然以後接近了清戲的路子而有了帮腔，但形式上仍沒有什麼一定的嚴整格律，因此，在接受外來影响上，比較容易。如学清戲，是早期的一种傾向；学京剧或漢劇，是進入城市後一种交流；学話劇，是一种新的嘗試。但这种搞法，却不免使其漸漸離開了原有的基礎。在当日的湖北花鼓戲，有一特點，是唱多白少。有些戲，甚至不用一句說白，如『双十二相思』、『小反情』、『大反情』一類的戲，虽然有兩个至三个脚色登場，也只是彼此接替着生唱一段，且唱一段，縱屬問答之詞，也不夾一句說白，而仍以唱詞作为問答。又如最为当地观众所熟悉的『蔡鳴鳳辞店』、『胡宴昌辞店』、『喻老四拜年』之類，全剧也僅有一兩句說白，其餘全为唱詞。即令是取材清戲的『雲樓会』及『秋江赶船』之類，也沒有十句以上的說白，这一形式，正好說明其根源在民歌小曲及說唱故事上，而民歌小曲的部分实多於說唱故事部分。虽然以後發展了說白方面，如

『清風亭』、『花亭会』、『天仙配』、『董永分別』一類的戲，但已經不是这个本源，而是从其他剧种交流而來的形式。然而，其唱詞还是比其他剧种的同一剧目为多。

楚剧从只有節拍到加上胡琴接腔，其伴奏器樂已由單純的武場（鼓板、鑼、鈸之類），增入了文場的設备。起初只用一把胡琴，後來又加上二胡，而且最初操琴的人，多为盲人。这原因，似乎与初訂宮譜的張海不無關係吧（？）。

楚剧的脚色，因其係由三小班發展而來，分類很簡單，總共只有生、旦、淨、丑四項。末脚（有鬚者）則附屬於生，旦兼青衣、花衫，丑則兼扮老旦，而淨又可兼末。实际上，生、末係由小生而支分，旦則本为小旦，淨則由小丑分出，故仍由三小的基礎上变化出來。

楚剧的唱詞，大部分是十字句，其句法为『三三四』的格式，如『小反情』張二姐唱：『手拿着，紅繡鞋，愁鎖眉黛；得罪了，喻四哥，悔不轉來。』有時也採用七字句，則为『二二三』的格式，如『吵嫁粧』張秀英唱：『將身，且把，小房進；回头，帶關，兩扇門。』这一類句法，是中國戲曲中乱彈路子的通常格式。較古的弋陽腔，虽然句子長短無定，但若加滾唱，則每每为整齐的五字句或七字句。楚剧的十字句法，溯源於古，实为明代彈詞的路子，其近親則为『宝卷』之類，但其形式，仍係由七字句引申而來。远如明楊愼『二十一史彈詞』；近如清初『桃花扇傳奇』『餘韻』齣中神弦歌，都是这一形式。由此推知，湖北花鼓戲以民歌小曲为本源，進而採用了說唱故事的舊套來描繪人物或說明事件，其詞句的格式也可以資为例証。

楚剧之採用彈詞句法，痕跡是顯明的，其舊有老戲，如脚色上場的自表身世，並不和其他剧

种類同，它不用引子和坐場詩或定場白，一上來便唱。其開首常用的詞句，是『表家鄉』或自道姓名『某某某』。如『蔡鳴鳳辞店』上場唱：『表家鄉，住黄州，鼓樓街口；我姓蔡，号鳴鳳，貿易外遊。』又如『胡宴昌辞店』，胡宴昌上場唱：『表家鄉，住只在，黄梅之地；我姓胡，号叫宴昌，自把名提。』又如『双掛牌』，楊二姐上場唱：『楊二女，在上房，線穿五彩。』張德和上場則唱：『張德和，离家鄉，半月以來。』迨後楊二姐問張來歷，張唱：『表家鄉，住只在，馬义河下。』又如『双十二相思』，喻老四上場唱：『喻老四，在竹山，黑天無路。』至於以後發展到有引子，有坐場詩、定場白，其舊套仍多未改。如『拷打紅梅』一劇，蔡中書上場念引子，以說白自表姓名乃最近發生的事情，但一開腔，却仍唱着：『表家鄉，住秀水，八傑村上。』这一种句法，在其他劇种中，当然也有，尤其是自称姓名。如京劇的『四郎探母』楊延輝唱：『楊延輝，坐宮院，自思自嘆。』便是顯例（『四郎探母』一劇，实由漢劇傳入京劇）。而開首用『表』字，則实为叙述口吻，又其脚色上下時，亦有这种跡象。比方『花亭会』㊄，高文举在念过上場白之後，唱：『高文举，坐花亭，長声短嘆……花亭上，嘆坏了，高文举。』張美英上場接唱：『後面來了張美英。』这就太近於叙述了。这路子在北方的評劇中頗为常見，如『馬寡婦開店』：『又來了佳人馬寡婦。』即京劇中也有这种例子，如『宝蓮灯』：『後堂來了王氏桂英。』也都是接腿兒的唱法，固不独楚劇如此。但从而揣知，这也許是編寫劇本的人，只知道採用彈詞或其他唱述故事的詞句形式，並不曾搞清楚叙述和代言的分別。有的劇种，甚至还存有更顯明的表述口吻，比方川劇『單刀会』，在關羽放開魯肅而後上船時唱：『不言美髯把舟顧，』魯肅接唱：『再言魯肅無面目。』又魯肅在下場時唱：『叫兒郎悄悄散隊伍，

魯子敬回朝把旨覆，此本是單刀一回故，留傳後世万古服。』㈥則不但是叙述口吻，而在魯肅口中唱出『此本是單刀一回故』的話，也不大相宜。故此，楚剧中仍存在着叙述語調，却不是什麽太突出的事。但可借以說明中國戲曲当其未作高度發展時，有一些語气仍因襲着說唱故事的那种句調。楚剧，不过是許多例子中的一个例子而已。

楚剧各脚色的唱腔，在花鼓戲時期，無論生、旦、丑一律都用本嗓，惟旦脚吐字較为柔軟，行腔亦較婉轉。这虽然是一般農村小戲共同之點，但有一些其他地區的『三小』班，一經進入城市，便多半改为旦脚使假嗓。楚剧則一直到現在，还有人使本嗓，而小生反有用假嗓者。这种唱腔，在外省人听來，好像很粗野，实际上並不好唱，主要是須从粗嗓子中傳達出女性的語气和情感，这就不大容易。而且这种粗嗓的唱腔，在本地人的感覚，似有一种黏性，唱假嗓反覚不够有勁，这，應該是楚剧的一个特點，但現在的旦脚已有改唱假嗓者，而且大唱『西皮』、『二黃』，那又当作为別論了。

楚剧的腔調，在花鼓戲時期，主要而常唱的为四平、紐絲、悲腔、迓腔四項。四平与漢調的四平調板式略同，但唱法各别，在楚剧似近於小曲的路子。紐絲亦属小曲，舊有金紐絲（如『五更盼郎』）、銀紐絲（如『探親家』），楚剧之紐絲則原有帮腔，句調与金銀紐絲皆不同，其命名之意不知何取。悲腔近於当地妇女哭声，迓腔似即花鼓戲發源之初踏高蹺時所唱本調。元代北曲有村裏迓鼓一調。迓鼓或作訝鼓，宋代有訝鼓隊，係扮成男女僧道雜色人物，联翩起舞㈦。湖北花鼓戲既起源於高蹺，而所唱又名迓腔，似与古之迓鼓不無關係吧（？）。此外，楚剧的腔調仍多以民歌小曲的原

調唱出者，如前段所举『紗窗外』、『賣棉紗』之類，皆其熟例。至於以逕腔唱反調，並採用西皮散板、二黄散板，則已見前述，茲不再贅。

三、解放前後的楚剧

在解放之前，楚劇發展的方向，是很不一致的。京剧、漢剧、話剧，三种類型的戲都有。走京戲路子的戲，則講求做工，研究化裝，練武工，安俏头；走漢剧路子的戲，則講求唱法，斟酌字句，搞音韻，換轍口；走話剧路子的戲，則講求情節，揣摩動作，分場子，配声腔，但这三条路線發展得最为尖銳的，实为以京剧的形式，而作楚剧的演出。因其早已採用了西皮二黄的散板，進而更唱起快板或二六來，於是对京剧的摹仿更視为理所当然了。比方『遊龍戲鳳』、『武家坡』、『吳漢殺妻』、『罗成修書』之類，剧本是由漢剧改編，而在舞台上却取法於京剧，其間虽然也有一些進步的表現（如『遊龍戲鳳』的結局，不作李鳳姐向朱厚照討封，而將其赶出店門）；但一般地仍为老路唱法，至於兼走漢剧路線。丑脚戲如『瞎子鬧店』、『何乙保寫狀』、『漁舟配』、『高三上墳』之類，則白多於唱，已偏重於打諢凑趣；唱工戲如『紀信替死』、『士林祭塔』、『伯牙扳琴』、『陶府会』（原名『碧塵珠』），則有作楚剧声調者，亦有作皮黄唱法者；惟取材話剧一類的戲，則以对白改为唱詞，其間曾費經營，但較之原有的那些老戲，如『張德和』、『蔡鳴鳳』之類，除仍以大段唱詞保存其特點外，其他部分都已成为髙台大戲的規模了。

抗日战爭初期，楚剧的發展，在湖北省境，东至浠水、蕲春；西至江陵、宜昌；南至沔陽；北

至雲夢。其流行範圍已較漢劇为廣。当時在愛國人士帮助下，曾組織了十个楚剧抗敌宣傳大隊，分赴各地工作。武漢淪陷後，則皆留駐四川及湘鄂边境各个据點，那時所排新戲，俱能結合現实鬥爭而以時裝演出，故頗收得一些效果。

解放後，楚剧藝人經过学習，政治覺悟虽然逐漸提高，但所演各剧，仍以摹仿京剧为多，如『打鼓罵曹』、『斬顏良』、『借箭打蓋』之類，实已踏上歷史剧的途徑。在另一方面，为了摹仿京剧，又將舊有的一些老戲，如『馬二退婚』（即『葛麻』）、『董永分別』（即『百日緣』）都改唱皮黃（『百日緣』到北京会演時，始改唱原有腔調），致使名为楚剧，实非楚調。以後虽因配合政治任务，排演了一些新戲，如『九件衣』、『小女婿』、『兩条路』之類，但因其發展方向既早取徑於京剧，致使这類戲的排演，反搞成『話剧加唱』的形式。花鼓戲本从農村中來，它是最便於反映現实生活的一項戲种，其本身既然具有唱多白少的良好条件，若能从这一基礎向新歌剧發展，其前途实未可限量。假令只知道以京剧为法，把原有的唱腔都拋棄了，那麼，以楚剧現有人材而言，事实上既不能与京剧爭長，同時也未必能与漢剧角逐吧（？）。

楚剧演員，从花鼓戲進入城市，直到解放之前，向無女性参加。这其間，一方面似仍为封建制度下目花鼓戲为傷風敗俗；一方面楚剧的旦脚向使本嗓，不願教授女徒。解放以後，藝人們的思想都已搞通，这一种保守性亦早打破。現在已經設立了女演員訓練班，虽然还沒有較为傑出的人材，但以楚剧原有声調而論，若以旦脚的粗嗓改作女中音唱出，必然面目一新。楚戲从漢戲或其他剧种学習以使自己的藝術更加丰富是有必要的，但以皮黃代替原有的腔調則似乎不妥。

(一) 見『華东地方戲曲介紹』：陸程『从農村到城市的黃梅調』。

(二) 見漢口出版『精选楚劇之王』第十八集。

(三) 見『華东地方戲曲介紹』：王兆乾『黃梅調的花腔曲譜』。

(四) 『揚州画舫錄』卷十一：『於小曲中加引子尾声，如王大娘……』按王大娘即『王大娘問病』，其起句作『紗裏紗窗外』，故一名『紗窗外』。

(五) 按『高文举花亭会』在北方極为流行，如定縣秧歌、評劇、喝喝腔、山东竹弓子，俱有此劇。楚劇此目，或係傳自其他劇种。

(六) 見重慶川漢出版研究社『标準川劇大观』第五集。

(七) 朱子語類：『如舞訝鼓，其間男子婦人僧道雜色，無所不有，但都是假的。』

閩劇

周貽白

一、閩劇的声調及其来源

閩劇是福建戲的一个總称，以流行於閩东、閩北一帶的福州班为其代表，因而談到閩劇一般的都是指福州班所演之劇，实則閩南一帶有高甲班（一作戈甲班、又作九脚戲）。閩西一帶有山歌戲，莆仙有兴化戲，台灣有歌仔戲。因为彼此間方言不同，其声調皆各成一路，互不相通。根据清焦循『劇說』載，在明代弘治末年（一五〇〇年至一五〇五年），閩南的泉州，即已有在明倫堂搬演西廂雜劇事❶。閩南舊有劇种，在清代曾有一种七子班。全班登場角色不出七人，所演劇目，大抵为元、明舊有傳奇所謂『江湖十八本』，如『琵琶記』、『殺狗記』、『金印記』、『焚香記』、『玉釵記』之類（其不屬於十八本者，則有『荔鏡記』、『洛陽桥』之類，皆係就当地故事或民間傳說編成）。關目皆按舊本，惟劇詞略有剪裁或攙以本地土音。現在七子班已歸沒落，而另有所謂大梨園，其組織仍为七子班舊規，惟所演之劇已非本來面目。至於七子班的那些舊本傳奇，則流为一种清唱，風行於厦門、泉州一帶，謂之南曲（一名南管，又名御前清曲）。其声調与崑曲相近，而行腔吐字，則更为柔曼。伴奏器樂以琵琶为主，佐以簫、笛、三絃、二胡。其琵琶指法，係从『相』上按字出

音，非高音不輕易按到『品』上去，与通常从『品』上起音不同。这种指法，在中國音樂的演奏上頗值得注意（唐代的琵琶有『相』無『品』，其按『相』不按『品』，似傳自古法）。又其宮譜中工尺上士合之『士』字作『思』，簡寫作『电』，亦与通常以『士』作『四』有異。其是否与元、明時代的『絃索』有關，只好暫時存疑了。

閩剧（福州戲）的声調，共有三种來源：一为起自民間的平講；一为士大夫們倡導的儒林；一为原係徽班的嘮嘮。但追溯源流，这三种声調，都是清代的產物。据明徐渭『南詞叙錄』說：閩省一帶，在明代的中葉，便已流行着弋陽腔㊁。弋陽腔出自江西，恰与閩省接壤，其流播到福州是很自然的。然則閩剧虽然具有三种不同的成分，其間或多或少地当受一些弋陽腔的影响吧（？）。但当地的民謠小曲，实亦其間的泉源之一。如平講一項，便是从这个基礎上發展而來。

平講的開始，是从『江湖班的演出而得名。其最初的演出，是在農村秋收之後，用为祭神祀祖的一种娛樂。上演的地點就在廣場的平地，因此叫做「地下坪」。又因其演唱時用草繩牽圍起來作为舞台部分，故一名「牽草索」。』或謂：『在未有平講之前，明末清初時，福州一帶，只有傀儡戲，一为提線傀儡；一为穿头戲（穿头戲一名掌中戲，即俗所謂布袋戲——以手指穿入小傀儡的头部及兩臂來耍弄）。到了十八世紀末与十九世紀初，才有平講。起初平講因不懂編製戲文，所演節目，还是採用了穿头戲的剧本。』㊂然則平講部分，在閩剧言之，应即其当地的基本声調了。但閩省一帶在明代中葉既早有弋陽腔的流播，似不应在明末清初時，福州还只有傀儡戲。实际上应为当時弋陽腔演唱的戲劇，因不合於人民大众的要求，才用傀儡戲的路子搞出了平講。但根据此說，可以明確的

一點，即平講本身，最初实为福州一帶農村中一种小戲。其声調是由当地的一些民謠小曲的唱法脫化而來，因而成为江湖班的演出。但有人謂平講班的出現，实在江湖班之後[四]。这一說似有可信之处。以閩剧所包含的声調而論，計分四類，为江湖、颺歌、逗腔、小調。其中江湖一類，似即江湖班原有的声調。如江湖叠、柴排調、陰調等，其固有的唱法，是不用伴奏，尾句用後場帮腔（今惟江湖叠用絃樂伴奏）。这种搞法，实为明代弋陽腔的路子。由此証知，江湖班如非來自他省，則必为明代弋陽腔班的殘餘。平講自为当地農村小戲，到以後才和江湖班相結合，而以平講为其統称。又颺歌一類声調，亦屬於平講部門，有人以为『颺』或作『陽』，疑其亦当与弋陽腔有關。若据颺歌類中所用曲調，其名目应屬南北曲者，有浪淘沙、出隊子、駐雲飛、風入松、節節高、瑣南枝、山坡羊、一枝花、孝順歌之類，其为來自弋陽腔，頗有可能。但颺歌類中又有銀紐絲、打齋、紗窗外、小小魚兒、花鼓、看相、打棍皮、彌陀寺之類，其中除打棍皮即係南罗腔外（一名七句半），他如花鼓、看相、打齋、銀紐絲（即『探親家』）、紗窗外（即『王大娘問病』）、小小魚兒（即『十段景』）等，都是苏、浙一帶的『灘黃小調』。这類小調在清代乾隆嘉慶之間，曾風行於江苏的揚州一帶[五]，一時有揚州小調之称。同時，揚州盛行一种清唱，以南北曲为其基本，俗称揚州唱口。今颺歌一類曲調既多与揚州小調及清唱相同，然則颺歌或当作揚歌了。至於这類声調如何傳到福州而攙入平講中去的，意者当为一八四二年（道光二十二年）以南台闢作商埠，揚州人有挾藝來此謀生者，因而为当地人所傳習吧（？）。又閩剧中小調一類，包括的曲子有紫琵琶、奈何天、四大景、叠断桥、牡丹亭、一匹綢、寄生草、戀春煙、嘆四季、思夫、十八学士、菊花串、廿打、馬蹄、湘

江浪等，其中如四大景、牡丹亭、湘江浪亦皆揚州小調㊅，尤以叠断桥（即『紅繡鞋』）一調現在仍傳唱未衰。以上各种小調，在閩剧中虽然另成一類，实际上也是颺歌的一体，而应屬於平講系統。又颺歌類曲調，尚有双蝴蝶、撑船歌、無量讚、金扁、賞花、飯禪、二番、鰲头金翅、盤關、苜莉花、平和、清言詞、实三腔等類名目，其中盤關、賞花、二番或取自其他戲种，餘則皆未明其出处，其間或有当地的民謠小曲在內吧（？）。

綜上所述，閩剧中平講一項，实际上是一种兼收並蓄的乱彈路子，不过，中除江湖的唱法係参合弋陽腔的声調而加以变化外，其颺歌部分，再加上小調一類，縱令大多數的曲調都是从別地傳入，但这些曲調基本上皆屬不登『大雅』的东西，故平講虽然以乱彈的路子併合江湖班而演出，固仍未脫离其農村小戲的本質。当時知名的班子，如新宝發、舊宝發、新泗梅、舊泗梅等，都是这样。这一類戲班，在当時的士大夫們看來，当然是『鄙俚無文，不值一顧』㊆，为了提倡『風雅』，因而乃有儒林班的出現。

儒林班的兴起，並非偶然。当明代的弋陽腔流行於福建時，仕宦之家，已有自蓄声伎者。相傳明天啓、崇禎間，侯官人曹学佺，原为廣西参議，因撰著『野史紀略』一書，被劾罢職。家居西關外洪塘鄉，闢有石倉園一所，日以戲剧自娛，当時名作，有林初文所編『青虯記』一本，最为邦人所称，惜今已不傳。以後清兵入關，曹学佺从唐王官礼部尚書。明亡，入山自縊而死，石倉園乃成为弔古之場。直至清代咸丰、同治間，这時候的平講發展最盛。於是有浦之善者出为倡首，在石倉園舊址旁眞人庙，組織儒林班，招收聰秀子弟入班習藝，备作酬神或喜寿的演出。当時流行剧目有

『女运骸』、『長亭別』、『贈金鎖』、『狀元拜塔』之類。以後郭柏蔭[8]以唐人小說『霍小玉傳』編为『紫玉釵』一剧，由儒林班上演，於是儒林声價頓起。但一說『紫玉釵』实出蒲之善手筆，係假託郭名。但無論为郭編或蒲編，『紫玉釵』一剧，对於儒林班的推行確实起了一些作用。它不但文詞雅麗，故事動人，其声腔的配合，也將儒林的長处充分表現出來。因此，到後來凡童伶初習儒林，都拿『紫玉釵』一剧來開蒙。而編撰儒林这一範圍的剧本的人，也莫不奉之为典型。

儒林班的声調，以逗腔为主，实际上就是弋陽腔的路子。其開始也是不用伴奏，只用金鼓鐃鈸按節拍，尾句由後場帮腔。以後才加用嗩吶、笛、头管、二胡等細樂作伴奏。而帮腔仍未全廢，其曲調的分別，有倒板、十字叠、惜寸陰、急板、急板叠、寬板、寬板叠、板下賺、官容吟、駄嶺、自駄嶺、水过浪、淚透、滴水、訴牌等名目。其間如駄嶺、水过浪，都是用後場帮腔。如尾句应帮腔，而由登場脚色自行唱出，則謂之自駄嶺。水过浪的帮腔則不限尾句，其唱詞中每一二句都間以『哎呀呀』的虛声，以前是後場接唱虛声，但現在都成为自駄嶺了。他如寬板为慢唱，急板为快唱，寬板叠、急板叠，則近似弋陽腔的加滚。十字叠則为十字句的加滚（『加滚』为弋陽腔舊有的唱法，係於每一曲調原定詞句外，插入一段解釋或補充的字句，似唱似唸地直滚而下），淚透、滴水、倒板是一种簡短的声調，或用作上場，或用为一段唱詞的開首，官容（或作观容）及官容吟、板下賺（或作板下攛）与訴牌，則多用於大段唱詞，以前或用帮腔，但現在都把帮腔改成过門了。

儒林的声調，按其唱法的規律及源流來說，应当是明代弋陽腔的正宗，但因有当地土音的参

雜，行腔使調多少起了一些变化。同時，江湖班中一部分声調，也是弋陽腔的路子。不免故意避開那些所謂『郘俚』的唱法，而另趨一途，以示其实为『雅音』。於是以伴奏与帮腔並用。有心立異的結果，便成为儒林班自已搞出的一套，因而与弋陽腔有了距离。

儒林班的特點，在劇本方面，是講求關目及劇情的合理，不演沒有筋節的戲，扮演時不開花臉，不穿厚底靴。若按洪塘鄉的舊規，則演唱時观者不得肆筵設席。其全部演員不过六七人，脚色只有生、旦、丑三項，但有正脚、副脚的分別。以後因其頗有观众，可以借此牟利，大家集貲招收貧寒子弟相繼成班。当儒林最兴盛時，先後曾成立了十二个班子，其名目为駕雲天、達雲霄、賽月宮、鳳麟奇、慶仙園、譜雲霄、仿桃源、樂琴天、海燕亭、仿霓裳、正天然、歌峯台。合称十二家儒林。

当儒林正兴盛時，閩省即已有徽州班的傳入。据說是福州的士大夫們，为了趨奉当時的『將軍』、『總督』，故此『特聘京滬名角組織徽州戲班』以供娛樂。徽州班是乱彈路子，其間有崑曲、徽調、梆子、吹腔等類，但因方言不同，在閩省除了一些來自他方的官僚富商極力捧場外，福州的一般人士，是不大能够領解它的好处的，甚至嫌厭那些唱腔有些嘮囌（嘮囌为福州方言，意为煩絮），由嘮囌轉为嘮嘮，从此便以嘮嘮成为徽州班的代称。儒林班虽然看不起『郘俚無文』的平講班，但嘮嘮班中的崑曲，却頗为他們所尊視。因而儒林班中也參入了一些崑曲牌調和唱法，比方滴水一調便与崑曲的唱腔很为接近。但平講班因嘮嘮的傳入，也不免受了一些影响，比方颺歌中打棍皮、二番等調，似乎就是由嘮嘮而來。同時，自嘮嘮傳入後，儒林和平講的界線，已沒有以前那麼嚴格了。編製儒林劇本的文人雅士們，也有人編寫平講劇本了，如以颺歌及小調唱出的『播閒祭』

一剧，便是由邱琴舫取材於『孟子』『齐人有一妻一妾』事而編成，在閩剧中是被認为可与『紫玉釵』剧媲美的。

辛亥革命後，嘮嘮班因已失去清代官吏們的支持，漸歸沒落。到了一九一六年（民國五年）只得宣告散班。其一部分演員，如王桂卿、林月宝、三花犬等，便加入了平講班。因而更丰富了平講班的唱調和剧目，同時对表演技術方面，也有了一些增進。这時候，儒林班的絢爛時代已成过去，其与平講班的矛盾，經过一度極端尖銳化之後，『播間祭』一剧的演出，幾乎有以儒林之矛，直陷平講之盾的趨势；但平講並未因此而走向儒林的路子，反之，平講班的势力增長，更加促進了儒林班的沒落。結果儒林班只好走平講的路子，也加入到平講班裏來演唱。於是，由平講領導，包括嘮嘮和儒林兩种路子的唱調，而成为所謂三下响。也就是現在的閩剧的開始。

二、閩剧的發展及其班社組織

閩剧既以三下响的形式而出現，其唱調的丰富，剧目的繁多，在一切地方戲曲中，是一个值得研究的剧种。其起初以三种不同路子的唱調併在一台演唱，不但在音樂伴奏上变換無常，甚至一齣戲一類唱調，各走各的路子，也顯得有些不大調和。比方第一齣为平講，第二齣也許是儒林，而第三齣却又是嘮嘮，但因有这些不同的演出，在观众方面則擴大了範圍，同時使以前只听儒林的人，或只听平講及嘮嘮的人，也潛移默化到三个方面去。進一步，儒林的唱調或亦用於平講戲中，平講与儒林甚至即在一段唱詞中唱出，前者，如『釵头鳳』一剧，陸游先唱滴水（逗腔）嗣唱看相及

金府（颺歌）；後者，如『賣画』一剧，邵素梅開始唱寬板（逗腔），接着轉平和（颺歌），这种搞法，分明顯示出閩剧从三下响基礎上而發展的三个階段，即第一階段为各唱各路；第二階段为在同一齣戲裏各唱各調；第三階段为在同一段唱詞中隨時轉調。在以前看來是一种矛盾，而这种矛盾竟能在一齣戲的一段唱詞中出現，竟能使观众慢慢承認下來，然則这矛盾究竟是如何解决的呢？除去上述三个階段的發展而外，在文詞和声調上，应当是这个問題的癥結所在；比方儒林的出現，是为了平講的唱唸『鄙俚無文』。因而専向文詞上加工雕琢，同時加用細樂使声調極尽柔婉，但基本上固仍为弋陽腔路子。这与平講中的江湖調是有其血緣關係的。如江湖類中柴排調、陰調，便与儒林的逗腔類中的馱嶺、水过浪是一条路子。不过唱法有精粗的不同。儒林的唱法及加用細樂伴腔，在当時說來，不能不認作是一种進步。但既与平講参合在一道，在廣大的羣众面前，其唱詞已不容許再來咬文嚼字了。那麼，平講中曲調，大部分是用伴奏的，在这方面，只要文詞通俗，逗腔既早加用伴奏，則彼此亦可叶調，換言之，儒林与平講的对立，本为有意造成，其間並非有根本上的差異，但这种矛盾的取得解决，其主要的因素，則顯然是由廣大的观众支持了平講的關係。

閩剧班的組織，因其在源流上包括三种不同的成分，在三下响的時期，已具有相当規模。其有班名可查者，如家樓、阿花、新化梅、舊化梅、樂德、天然等六班，皆当時有名班社。其所演剧目，嘮嘮如『黄金台』、『伐子都』、『取冀州』之類，已取法於京剧；儒林如『走火从良』、『五假』、『橄欖記』之類，則漸漸通俗化了；江湖如『小方卿唱道』（『珍珠塔』）、『刘氏審子』（『宝蓮灯』）、『金龜抈出路』（『双釘記』）之類，則顯已参合了徽州班的戲路。这，就是上述閩剧發展的第

一階段。其第二階段的發展，除了以三种不同的声調逐漸用於同一齣戲裏外，在客观方面，則当一九一七年至一九二〇年間，福州城內及南台商埠區，已有了六七处剧場的建設，反映出这种三下响的戲班，在当時已拥有各階層的廣大观众，於是出現了專門培育演員的科班，甚至有了女子科班。据今所知，那一時期相繼成立的班子，有慶雲天、精天然、高樂天、舊賽樂、新賽樂、三賽樂、善傳奇、賽天然、慶樂然、协民社、大明星、樂昇平、遊月宮（女班）等共三十餘班。流行的地區除福州及南台与閩东閩北各縣外，有時且至閩南的厦門一帶演出。各班競賽的結果，其間变化愈大，乃逐漸脫离三下响那种不精不純的路子，而進入第三階段，把三种声調溶合起來。進一步打破男女各自成班的制度，使成为男女合演。这样，在声調上及組織上便成为現在这种形式的閩剧班。

閩剧的声調既从三种不同的路子而來，伴奏的音樂自不免相当歧雜，其文場名軟片，計有京胡、二胡、椰胡、月琴、萍琴、笙、笛、头管、嗩吶，武場名硬片，計有單皮、堂鼓、大鑼、小鑼、大鈸、小鈸、梆子板、魚鼓、清水磬。全堂場面舊为七人，俗称七条椅，其器樂的分配，为硬片三人：鼓板一人，大鑼一人，小鑼一人（兼司梆子板、魚鼓、清水磬）。軟片三人：上把一人，兼司京胡或二胡、嗩吶；下把一人，兼司笛、月琴、椰胡、小鈸；絃鼓一人，兼司头管、三絃、大鈸、堂鼓。另副鼓一人，兼为文場助手。照这种分配方式基本上是一种乱彈班的場面組織，較之京徽班所謂『文武六場』，僅多了一名絃鼓及一名副鼓。这也許是因有多种不同的唱調，按照其原來的伴奏沿而未改之故吧（？）。虽然，其在伴奏方面除打擊樂的武場外，主要而常用的实为笛与二胡，其他各樂，則皆屬輔佐地位，这其間，也有它的發展經过，在先，其打擊樂的音調，都很沉

閩，完全是弋陽腔的那一套。及至成为三下响時，則已參用了徽班的點子，近年因受京劇在閩上演的影响，進而又模仿了京劇的鑼鼓點，甚至把全堂的打擊樂，都換上了京劇所用的那种尖銳之器。現在除了夾雜在唱腔中的鼓點仍为舊有外，其他都成了京派鑼鼓。但在伴奏方面，則各調尙存一定的規矩。如江湖類的柴排調、陰調等，其唱時不用伴奏，尾句由場面帮腔；颺歌類的金廂、孝順歌、賞花等，則唱時用絃樂伴奏，其本应帮腔的起句和尾句，則用头管或笙、笛接奏；逗腔類的淚透、寬板、急板等，則男喉用笛或嗩吶，女喉用头管或二胡，唱時有伴奏，尾句仍用帮腔。惟水过浪、馱嶺，除用管絃伴奏外，其应帮腔的尾句則夾入小鑼、小鈸及堂鼓的節奏。有專用絃樂伴奏者，如颺歌類中双蛺蝶，江湖類中江湖叠；有唱時只點板按拍，而尾音則伴以管樂，或用打擊樂奏过門者，如颺歌類中打齋、鰲头金翅、打棍皮（原用嗩吶）等；由此，可以看出其声調來源是如何繁雜，在一切亂彈班中，眞可另樹一幟了。

閩劇的脚色也是因其來路各別，幾乎無所不包。平講在『牽草索』時期，不过是一种三小的土戲（小生、小旦、小丑），儒林班的開始，也僅就生、旦、丑加了一些副牌脚色。徽州班的脚色，舊为十門，計为生、旦、、老旦、小旦、武小生、淨、丑、外、末、雜。但閩劇熔其为一爐，擴为鬚生、正生、小生、武生、武老生、孩生、正旦、花旦、貼旦、小旦、老旦、武旦、潑旦、丑旦、文丑、武丑、淨、副淨、武淨等十九門。其分別虽似很細緻，但仍从生、旦、丑三項發展而來，不过就劇中人物的年貌及其在劇中的行为，多分出一些名目而已。其脚色名目虽多，但唱口概用本嗓，虽男旦亦不許用假嗓，这一點，似仍为平講路子。此外，称教戲師傅为劈柴头，管箱者名箱友，檢

場人名走坪（上走坪管台上；下走坪即交作兼管旗包箱），梳头人名包头司，則皆为当地俗称。

閩剧班所演剧目，除三下响時期已見前段所述外，嗣後即循着这条路線發展，从民間傳說到歷史演义，或取材小說評話，或就舊有雜剧及傳奇改編，或为当地熟知的故事如『陈靖姑』、『荔鏡記』之類。如非神怪迷信，即屬才子佳人，一齐都搬上了舞台。在『五四』运動以後，閩剧班也曾喊出过『戲剧改良』的口号，但無实际行動，直到一九三七年抗日战争爆發後，一般藝人才開始覚悟起來，競相排演具有民族意識的新剧，借以激勵人心。如『蘆溝桥』、『太平天国』、『夜光杯』、『壯烈犧牲』之類，从而顯示出一个新的方向。其中尤以『夜光杯』一剧，係由話剧剧本改編，而用時裝演出——平講班尚在單独演出時，也演过一些時裝戲，如『和尚討親』、『三慶賀』、『紅裙記』、『厦門会』、『柳絮春』等——在观众看來，固仍为閩剧的路子，由是以話剧为借鏡，漸漸減少唱詞，而以对白为主。在形式上已漸接近实际生活，但僅一个很短的時期，便又另轉方向。在抗日战争後期直到勝利的前夕，各个班子为了只圖在營業上爭取更多的观众，便顧不到戲剧上的健康，同時，那一時期的客观环境，也不容許其有『前進』的表現。因此，其所演剧目，多为一些取材長篇說部的連台本戲，如『八大劍俠』、『天豹圖』、『白梨花』、『鉄血紅顏』、『彭公案』、『施公案』、『梁天來』之類，只求情節离奇，或故事曲折，可以使人驚心駭目，甚至不惜搬弄神怪，安設机關佈景，如『飛劍取人头』、『空中飛人』類以魔術的表演，都成为当時号召观众的噱头。由是藝術性越降越低，使藝人們的演技，傾向於一种極度誇張的路線上發展。

当時各閩剧班，因为生活高漲，謀食不易，除較为有名的角兒，勉强能在大城市的戲園演出

外，其餘則經常流動於閩东、閩北各縣鄉間的廣場高台上献技。而那一時期的观众呢，也因時局動盪，人心不寧，需要一种强烈的刺激。因此，当時的藝人們不能不趨向於火爆的表演（閩省俗語謂之駁風），假令不够駁風，观众便認其为無能耐，越能火爆，越有人捧場。於是，对眼、搊面便成为『成名』的必要条件（对眼为双眼鬥視，搊面为提气上升，使成滿面通紅，青筋勃起。京、漢班的名詞，謂之洒狗血）。每演一劇，無論为生为旦，都成了劍拔弩張，極端过火。即使超出劇情範圍，亦在所不顧，尤其是武劇，如遇兩班同在一地演出（俗称打对台），双方都想勝过其对手，往往演戲变成競技，你摔搶背，我翻吊毛，你來前撲，我則兜錁子，你是三張台漫，我便是四張雲裏翻，至於这齣戲究竟是怎样一种情節，是否需要此項穿插，大家都不管，只要贏得全場喝采，便算是藝術高超。因此，閩劇原來的一些优點，如細膩的做工、眞摯的唱調、合理的情節、動人的關目，在这一時期，無論在城市或鄉村，都变成了一个样子，剩下的只是一套誇張的動作和怪誕的穿插，離開眞实生活愈來愈遙远了。

这一時期閩劇的藝術低落，虽可說是由客观环境造成。但閩劇的藝人並未因此解决其生活問題。反之，越求迎合观众的趣味，观众却越來越少，終至戲園座客寥寥，各縣鄉村，也沒有人來接班子唱戲了。抗日战爭勝利以後，这种衰頹的情势，並未扭轉，甚至有一些班子相繼報散，直到解放前夕，其能在福州作經常演出的戲班，只有舊賽樂、賽天然、復兴社、三賽樂、四賽樂、善傳奇六班了。

三、解放後閩剧的動向

福州解放之後，閩剧的戲班，仍为舊賽樂、賽天然、復兴社、三賽樂、四賽樂、善傳奇等六班。每班人數六七十人至八九十人不等，其舊有組織，是班社自行開支，在戲院上演時，与院方拆賬，院方为前台，班社为後台，每日售票所得，除捐稅外，双方再除去百分之十，作为院方招待員的薪給，然後前後台作四六拆賬，即前台得百分之四十，後台得百分之六十。班社有班主，其所分得的百分之六十，除去当天伙食雜支外，所餘之數，由班主抽去百分之四十五作为行头折舊費，剩下的百分之五十六（佔總收入百分之十六强），按照議定的份數，分給演員、場面、箱友、打雜等。如受聘下鄉演出，則以白米計，每天最高收入为白米十餘担，除去伙食、船租、运費、雜支及百分之十的行头折舊費外，按照議定的份數俵分。不用說，这种办法有很多不合情理的地方。藝人們生活困苦，似与这類分賬制度不無關係，解放之後，班社与院方的拆賬，仍保持原样，嗣經工会出面進行調整，一再遷延，直到一九五一年春天，由省文联、市稅务局、總工会、公安局、工商联合会等会同召集双方進行协商，始得初步調整为院方拆百分之三七，班社得百分之六三。至於班社中劳方对劳方，及戲院方面資方对資方，也有一些問題存在，但在劳動局領導之下，不断進行調整，許多問題都已得到合理的解決。一九五〇年五月，由賽天然首先改为共和班組織，其餘各班相繼响应。現在，在福州演出的六个閩剧班，已經都是共和班制度了。

解放後福建省的戲剧改革工作，是以閩剧及閩南戲（包括高甲班及大小梨園）为重點。在福

州，原屬市軍管会文教部文藝处、省文联配合市人民政府文教部門共同領導，执行者則为省文联。直到一九五二年七月，省文化事業管理局成立，才改由省文化局直接領導。

福州解放後，在一九五〇年二月以前，閩劇班所演的劇目，屬於閩劇的为『看瓊花』、『呂四娘』、『四進士』、『趙五娘出路』、『兩駙馬』、『鉄血紅顏』、『雲翎燕』之類。屬於京戲路子的，則为『神州会』、『四杰村』、『黃金台』、『華容道』、『鉄公鷄』、『空城計』、『紅鬃烈馬』之類，此外还有票房演出的『張文祥刺馬』及新戲『九件衣』。以後，由領導机關前後举办了六期戲曲研究班。福州閩劇班五百餘男女藝人，差不多全都参加过兩个月的集中学習，每个人的政治覚悟，都已逐漸提高，同時对於戲改政策，也有了初步的認識，因而各班所演之劇，都自動地删除了戲中毒素部分，並端正了舞台形象，先後曾推行兩次每班上演一个新戲的运動。其已曾上演的劇目，計有『九件衣』、『逼上梁山』、『血淚仇』、『闖王進京』、『小倉山』、『白玉蘭』、『江漢漁歌』、『仇深似海』、『洞庭英雄』、『小二黑結婚』等五十三种，連續演出達一千次以上，观众約有一百六十万人。

閩劇在福州虽有六个班子，但各班的优缺點不同，省文联为了便於總結工作起見，便选擇了具有悠久歷史的舊賽樂为重點班，於一九五一年春開始培养，到一九五二年八月，正式將該班改組为私营公助的戲班，定名为閩劇实驗劇団。当培养期中，該団曾先後演出了『信陵公子』、『人面獸心』、『婚姻問題』(現代劇)、『釵头鳳』、『天罗地網』(現代劇)等劇。这一類劇目的上演，对於閩劇以往所不注意的主題思想、舞台形象及演出形式上，都有了相当的改進，同時对於其他各班，也起了很大的推動作用。

闽剧旧有班社，在解放以前，積久相沿的一些不合理的制度，如師徒關係，班主对演員們的剝削之類，藝人們經过学習之後，曾進行了相当改革，但未尽徹底。嗣在三反运動中，藝人們紛紛自動要求進行学習，乃由市總工会及省文联共同領導，組織各班進行兩个月的三反运動的学習，从而糾正了过去一切陋規，基本上清除了舊有自由散漫的作風，建立了一些新的制度，如学習制度、排演制度、財政收支制度等項，並將原來各班的業务委員会改組，另成立班务委員会，又將基層工会加以整頓。如此一來，在福州的各个闽剧班，完全改变了面目，開始走上了新的軌道。

總結起來，自福州解放，三年以來，闽剧的改革工作，無論为制度、剧本、演出以及藝人本身的覚悟，經过多方面的努力，頗有一些成績。至少，以往那些机關佈景，和怪誕离奇的剧情，甚至沒有剧本，不經排演，便可登台演出，或者白多唱少，滿台黃色歌曲，如『桃花江』、『可憐的秋香』、『妹妹我愛你』之類，至是都改变过來，一反从前那种不嚴肅的态度，認眞地鑽研業务。一方面整理並記錄了大部分原有的闽曲；一方面嘗試了現代剧的排演。在闽剧本身而言，实已具有相当進境，但是，在这三年的改革过程中，也有一些矯枉过正的地方，比方排演新戲較多，整理舊剧太少，对於舊有的闽曲發掘得不够，尤其是主要演員与一般演員的团結問題，还不曾完全搞好，同時，对於業务的改革，也曾發生过以粗暴态度改戲的事情（虽然後來經过糾正）。諸如此類的一些問題，都是今後需要努力的。

❶ 焦循『剧說』卷六引談芬云：『相傳明弘治末，泉州府学教授，南海人，頗立崖岸。一日，設宴明倫堂，搬演西廂雜

劇，翌日有無名子書一联於学門云：「斯文不幸，明倫堂上，除來南海先生；学校無光，教授館中，搬出西廂雜劇。」某出見之赧然，故态頓去。」

㈡ 徐渭『南詞敘錄』云：『今唱家称弋陽腔，則出於江西。兩京、湖南、閩，廣用之……』（按『南詞叙錄』，作於明嘉靖己未（一五五九年），時徐渭三十八歲。）

㈢ 見『華东地方戲曲介紹』：陈嘯高『閩劇的研究』。

㈣ 見『抗敌戲劇』二卷十一期『關於閩劇的演進与改良的經过』。

㈤ 李斗『揚州画舫錄』卷十一載：『小唱以琵琶、絃子、月琴、檀板，合動而歌，有銀紐絲、四大景、倒扳槳、剪靛花……諸調……近來羣尚滿江紅、湘江浪皆本調也……於小曲中加引子尾声，如「王大娘」、「鄉里親家母」諸曲，又有以傳奇中「牡丹亭」、「占花魁」之類，譜为小曲者，皆土音之善者也。』

㈥ 見㈣。

㈦ 『閩劇雜誌』第一期『閩劇的演变』云：『遜淸乾隆、嘉慶之間，曾有所謂江湖班的開始……詞曲卑鄙，神态穢濁，殊覚难看而不可卒昕……』

㈧ 郭柏蔭是当時福州的名人，曾做过湖北巡撫，因病歸里。

滇剧

杜穎陶

滇剧是雲南省地方上規模最大的一种戲剧。它是以昆明为中心而向四外活動的。但是，过去因为雲南地处偏僻、交通阻塞，所以除了本省，很少有往远地發展的机会。貴州还是滇剧比較常到的地方，四川偶然也曾去过幾次，其他就談不到了。一直到第一屆全國戲曲观摩演出大会，才在首都普遍地和全國各地人士相見。

在雲南省內，昆明而外，大理、保山、箇舊、通海、宜良、蒙自、玉溪、下關等处，都是滇剧比較經常演出的地區，其餘則在唱会戲的時候也有滇剧班子前往。惟有石屏一縣，在早年是非常特殊的，由於当地的一些豪紳，頑强地支持他們的封建礼教，在縣城周圍三十里地以內，拒絕任何戲剧入境，所以跑这一路的滇班，僅僅能到宝秀街而止。这种封鎖，一直到一九三七年左右才被打破；一九三一年前後，也開始有了戲園；以前就連庙宇裏面也不見有舞台的建築。

很多人都感覺到滇剧和京剧非常近似，特別是在声腔方面；但仔細分析起來，却也很有不同。現在我們不妨就京剧为例，比較对照着來介紹一下滇戲的形貌，因为这样是簡單而容易明瞭的。

滇剧主要的声腔是胡琴和襄陽，基本上可以說相同於京剧的二黃和西皮。京剧二黃的導板，在滇剧裏也称導板；但是滇剧胡琴的導板却照例在第三節裏要有一个叠句，这是在京剧二黃裏所不見

的。例如京剧『碰碑』裏『金烏墜，玉兎升，黄昏時候。』一句導板，如果按滇劇的唱法，就要唱成『金烏墜，玉兎升，黄昏時候，黄昏時候』。滇剧裏还有一种崑头子，实际上也就是導板，可是唱法和一般的導板不同，很像崑腔。例如『訪普』一戲，在崑腔裏是用『端正好』一套曲調，滇劇『訪普』改唱胡琴，第一句用崑头子，唱起來却还具有『端正好』的味道。

京劇二黄的迴龍，相当於滇劇胡琴的机头；但机头的用法和形式，却比迴龍複雜，除二黄所用的幾种迴龍形式以外，还可以由兩人接力來唱，还可以前面沒有導板从上句直起，还可以利用机头由胡琴轉腔到襄陽，还有崑引机头，这些都是京劇二黄裏所沒有的。

京劇二黄裏的慢板、快三眼、元板，在滇劇胡琴裏統称一字；反二黄称为陰調；滚板兩方面名实大致相同。京劇二黄裏的搖板和散板，在唱法上久已混淆不分了；滇劇胡琴裏搖板一称也早不存在，散板則称为三板。滇劇胡琴有慢二流和快二流：快二流等於京劇二黄裏緊打慢唱的搖板，例如『硃砂痣』裏『今夜晚前後堂灯光明亮』一段的唱法；慢二流是一板一眼的散唱，在京劇二黄裏也从未見过。

此外滇劇胡琴裏还多一种梅花板，唱法好似垛板，但需要轉調來唱。胡琴和二黄一样是用合尺（5 2）絃，到轉入梅花板的時候，原絃不動却按上六（1 5）絃使用，听來有點像反二黄的味道，上句落音多在工（3）字，下句落音基本上是在上（1）字，中間句子，也可以用六（5）字，調子是很悲凉的。

滇劇的襄陽和京劇西皮，除了板名有些不同（例如一字与慢板、二流与二六等），各种板头，大

体上可以說是沒有什麼出入的（襄陽沒有反調）；但在宮調方面，却有很大的一个差異。京剧西皮裏老生、武生、老旦、花臉等的唱法，上句一般多是落在尺（2）字或四（6̣）字，下句多是落在上（1）字；旦及小生的唱法，上句一般多是落在五（6）字，下句多是落在六（5）字，二六多是落在上（1）字。反西皮例外。在滇剧的襄陽裏旦及小生的唱法，基本上却和老生等是沒有什麼兩样，僅僅是用高八度的音階來唱，所以很是高亢吃力。这一點不但和京剧不同，和其他各种地方戲裏的西皮（或北路）也都不同。

在京剧『牧虎關』一戲裏，如『就地画一个双十字……』一段，在西皮裏是一种比較特殊的唱法，一向不知道应該叫做什麼腔板。在滇戲裏却有名堂，称为浪裏鑽。並且使用浪裏鑽的並不止於这一齣戲，『賣皮弦』、『收黑氏』等戲裏也有这种唱法。还有『斬三妖』，妲己在法場上对楊戩所唱的『楊的楊將軍……』一段，又是旦角所唱的浪裏鑽。

滇剧的声腔，胡琴、襄陽而外，絲絃也是很主要的。滇剧的絲絃又名乱彈，性質極近於京剧的南梆子。但京剧的南梆子僅有導板和慢板，並且僅用於旦角、小生及小丑；滇剧的絲絃，用途則很普遍，並且板头、腔格也非常繁多，有：大導板、小導板、三導板、一字、慢二流、快二流、三板、滾板、垛板、苦品、罢兒腔、絲絃安慶彩腔、二十四梆梆……等。另外还有一种陰調，又名刁板，係用尖嗓以高八度的音階行腔，相当於漢調舊日的『放边音』，陝西秦腔及蒲剧的『二音』。

京剧的四平調，滇剧裏也有，正名叫做平板。在滇剧中近似平板的調子还有好幾种：有安慶，有人参調，有贛州調，有架桥。架桥又名勾腔，据說是因为腔調時時要翻高來唱，如同一座一座的

桥梁，所以叫做架桥；又因为每一下句的第二節末尾兩字必須勾回重叠來唱，所以又叫做勾腔。例如『五台会兄』裏的一段架桥：

壯士哥休得要隱姓埋名，有洒家猜猜你肺腑之情：
莫非是做生意蝕了資本？莫非是中途路遇了強人？
莫非是宋营中殘兵敗陣？莫非是到此來訪友尋親？
把你的实言对我論，用早齋命沙彌送你回程。

在上一段唱詞中，唱到『猜你』、『途路』、『此來』、『沙彌』等字時候，『你』、『路』、『來』、『彌』各字落在中眼停住，緩过門，經过兩板，再从中眼上重由『猜』、『途』、『此』、『沙』各字起唱；这样，像第二句就唱成『有洒家猜猜你，猜你肺腑之情』。勾腔一名，『燕蘭小譜』卷三裏曾提到：『山西勾腔似崑腔而嘹亮，介乎京腔之間。』但是否相同於滇劇的勾腔，这却是留待考証的一个問題。

京劇中的『南囉儿』(用耍孩兒調)，滇劇名叫『七句半』，有唱腔，不像京劇的乾念，句格比較完整，用途也比較廣泛。用於生角的如『跑報哭灵』，用於淨角的如『鍾馗嫁妹』，用於旦角的如『闔魚口』、『講花園』、『送妹』，在滇劇中是相当重要的腔調。

此外还有些有牌名的調子：撲灯蛾，大致和京劇相同；讚讚子，近似京劇的數板；正板，又名泣顏回，近似京劇的哭相思；課課子、飛梆子、幽冥鐘，相同於川劇，但幽冥鐘已加上了絃索伴奏；道課子，很像陝西秦腔的道磕子；喜今年，專用作琴曲。屬於蓮花落的有大、小蓮花，屬於民歌小曲的有：縷縷金、下河調、十不清、龍安歌、山歌、貫貫子……等。

滇剧早年也很講究崑腔戲。据傳在清嘉慶時候，滇班的一个名藝人陈長生，去北京加入了四喜班，曾替四喜班排演『桃花扇』，使四喜班得到很高的声譽。如果这話屬实，当年滇班的崑腔也是很优秀的。後來崑腔戲都漸漸失傳了。以前每年封箱，照例还唱『封相』、『宮花』等戲來祭神，但並不对外演出；近年連这兩齣也成絕响了。

關於滇剧的声、板、腔、調，各家所說多不一致。以上所列，係参照了各家說法而略加整理的，但是正因为如此，其中更不免多有錯誤；同時还有些是尙待研究的，暫時也未列入。目前限於个人所知，只好暫時告一段落，希望得到大家的指正，再來作增補修改。

孟晉先生曾把滇剧的声腔分为絃索、高腔、雜調、吹腔四類，这样分法是可以的；但是必需說明，以免和其他剧种所用的名詞發生混淆。所謂絃索，是指主要以胡琴伴奏的声腔，如胡琴、襄陽、絲絃等；所謂高腔，是指同於川剧所有的各种乾念調子，如課課子、撲灯蛾之類，而不是那种乾唱有帮腔的高腔；所謂雜調，是指各种小調，如下河調、縷縷金之類；所謂吹腔是指用嗩吶伴奏調子，如七句半、道士令之類，而並不同於京剧所謂的吹腔。

滇剧的基本剧本，也有所謂四大本之說。四大本的名目，有人說是『春（秋配）』、『梅（絳雪）』、『花（鈿錯）』、『梵（王宮）』，有人說沒有『梵王宮』而有『百花詩』。四大本之外又有三个『富貴圖』：『大富貴圖』是姬光走國故事，『中富貴圖』是路遙知馬力故事，『小富貴圖』即『少華山』。此外又有以數目字排列的十大本：『一捧雪』、『二度梅』、『三狀元』（又名『避塵珠』，或云『三疑計』）、『四進士』、『五桂緣』（或云『五花洞』）、『六月雪』、『七星劍』（或云『七影圖』）、『八珍

湯』（或云『八件衣』）、『九蓮灯』（或云『九人头』）、『十美圖』。还有所謂七十二卷，每种都帶一卷字，如『藥王卷』、『牧羊卷』、『賢良卷』……等，全部名目，已不能列举了。

滇劇本來的劇目便相当不少，後來又吸收了大量的川劇和京劇劇目，因此更加丰富。不过滇劇劇本的特色，还要从舊有的劇目裏來看出。滇劇舊有劇目，大体上和京劇是很相近的，但在劇情的發展上、人物的刻劃上，却往往比較处理得細膩、入情、合理。这当然有不少是逐漸發展丰富起來的；可是有些地方，却恐怕还是保存了舊本的原來面目。例如『蘆花河』（滇劇叫做『女斬子』），寫樊梨花要斬薛应龍，起初还只是在表面上來維持軍令，所以綁上而不馬上处斬，在等待有人講情，好作轉圜。薛丁山回來，很快地就覺察到这一點，於是進得帳去，闡明情由，裝做大發雷霆的样子要去痛打应龍。樊梨花猝不及防，以为丁山是眞在動气，赶緊上前攔阻說：『他小小年紀，禁不起这样重的拳头啊！』这一來，樊梨花隱藏着的心情完全披露出來了。薛丁山馬上諷刺地說道：『怕拳打，难道却不怕刀殺嗎？』在丁山的意思，是想这样一說破，樊梨花也就不能再裝腔做势，事情也就有法下台了；却不料反使樊梨花陷入僵局，不得不更進一步地强調軍法。这样簡潔的穿插，一方面突出地刻劃了人物性格，一方面鮮明地展露出劇中的矛盾，一方面有力地促成全劇的高潮，这是符合現实主义手法的。

再如『汾河灣』（滇劇叫做『打雁回窰』），寫薛仁貴对於柳迎春的怀疑，乃是从魚羹開始。本來，窮得米都買不起了，哪还有錢買魚呢？所以当魚羹拿來之後，仁貴忿怒地說：『这样腥臭的东西，我不能吃！』意思乃是暗示魚羹的來路不乾淨。京劇把不吃魚羹一點，僅处理作口味問題，反

顯得是無用的閒筆了。这可能是滇劇保存了舊本的菁華而京劇迷失了原意。

在『四進士』裏，当顧讀要打宋士杰時，示意給衙役們要用『拖拖板子』來打。所謂『拖拖板子』，是打下之後，把板子緊按在皮肉上面拖一下，藉以增加傷損的程度。这是一种很暗昧的酷刑，不能公開使用的。顧讀的意思，是想暗把宋士杰斃於杖下。可是深懂得衙門黑暗的宋士杰，馬上便點破於他，使他無法暗下毒手。那幾句台詞是：

滿天星斗夜不明，贓官受賄我受刑。
貪財爱宝信陽道，你的拖拖板子打不死人！

簡單幾句話，很深刻地寫出了衙門的黑暗、顧讀的惡毒、宋士杰的机智和老練。又宋士杰向毛朋呈看衣襟之後，有这样四句对白：

毛　朋：上寫着『安康！安康！』
宋士杰：老大人參詳參詳。
毛　朋：本部堂准狀准狀。
宋士杰：老百姓沾光沾光！

这样具有强烈人民性的台詞，每次演出，無論演員的技術如何，總是引起观众們熱烈喝采的。

在劇詞方面，还有些地方可以校正京劇的錯訛。例如『捉放曹』裏行路一場，陈宮所唱有『我先前指望他寬洪量大』一句，也有人唱作『在公堂指望他寬洪量大』。这句唱詞，是很難解釋的，为什麼陈宮要指望曹操寬洪量大呢？在滇劇裏，这句詞却是『在公堂釋放他我寬洪量大』，就很明白

了。『釋放』和『指望』字音相近，不知什麼時候被人弄錯。还有行路一開始的時候，曹操唱『八月中秋桂花香』，陈宮接唱『行人路上馬蹄忙』。很使人感覚到不过是兩句陈詞濫調。在滇劇裏，曹操的这一句詞也是一样，可是陈宮所唱的却是『人有心事馬蹄忙』，这就大不相同了；不但把陈宮当時的心境寫得很具体，同時对比着曹操的唱詞也是有用於反映他在得到釋放後的輕鬆愉快；並且也对比着烘托出兩人的性格，为下面劇情的發展鋪平了道路。

滇劇虽然是雲南省的地方劇，但是以雲南当地故事而寫成的劇本並不多。据我知道的只有『逼死坡』、『瓦草莊』、『黑龍潭』、『松明樓』等幾种。其中『松明樓』故事最好，是寫『孔雀胆』故事。其次是『逼死坡』，寫吳三桂害死明桂王的故事。但都不甚流行。

滇劇劇本在形式方面，和一般皮黃系統的劇本並沒有什麼顯著的分別，只是在句法上有時用倒七字句（即上三下四的句法）和倒十字句（即『三四三』的句法）。在用韻方面，除了由於雲南方音有些特殊的叶押，如『莊』、『箱』等字可以和『鑽』、『仙』同押之外，一般地也是用十三轍。偶然也有不押韻的，好像京劇『賣馬』裏『罵声秦瓊瞎了眼，拿响馬当作好賓朋。抓住店家撒一个賴，如此說我和你兩丢開』那一段唱詞的，在滇劇裏叫做『乾蛋韻』。

滇劇裏有一齣『双大刀』，是把『王怀女尋夫』和『穆柯寨』兩齣戲合在一起來演唱；但只是混合而並非化合，所以兩个戲裏有些相同的劇中人，例如孟良、焦贊，便依然是各有兩个。有時为弄一个噱头，兩对孟良、焦贊也可以偶然在一場裏面互相見面，这是一种很奇怪的演法，在滇劇裏也並不多見，除了『双大刀』之外，还有一齣『双八卦』，是『桃花女鬥破法嫁周公』和『柴文進

反八卦』兩齣戲合在一起。这並不是足以为法的，不过介紹一种奇異的情况罢了。滇剧对这兩个剧目，虽然在过去，也只是偶然戲一为之。

滇剧的表演，也很有些特殊技術。罗香圃先生談：早年陈玉貴演『回京三奏』，飾李廣，在表現極端驚訝憤怒的時候，撩後袍、跌坐、摔髮把紗帽衝起，使落在牙笏上，旋轉不已，用來襯托李廣当時的心情。李少伯演『審潘洪』，能使人單看他的紗帽動作就可以体会到寇準的心境。栗成之先生談：早年有一个演員名叫梁化龍，因为路見不平，打死人命，論律抵償。当他快要出斬的前幾天，正值一个新知府到任，提出訊問，知道他是个有名的演員，便讓他在臨刑的前一日演一齣拿手的『審七長亭』。梁化龍在演戲的時候，特加了一段詞句，述說他怎样殺死一个惡霸为民除害。演得太生動了，竟至感動了这个知府，設法救脫了他的死罪。刘奎官先生談：刘海清演『战宛城』，能用令旂在背後反覆舒捲，表達出他的內心变化。高竹秋先生談：蒲金山演『扎篙』，飾王彥章，拿一支眞篙上台，不用檢場人掀台帘，他自己用篙一挑而出，气滿声宏，震動屋瓦，使观众感覚到眞有万夫不当之勇。雷四苗子演『梅花簪』，飾『大審杜冰梅』的禁子，鎖門時候，虽然是空手作鎖門的形狀，但能使每个观众都好像听得到鎖簧的响声；而这鎖簧的响声中，蘊蓄着很强烈的憤恨和不平。这都是一些軼事了，但現在的滇剧，在表演方面，有些地方基本上还能繼承着这种优良的傳統風格的。

滇剧裏还有一个諺語：『小旦怕「數樁」，花臉怕「跑灘」，小生怕「⿵門身箱」。』是說这三齣戲都很难做。『數樁』即『血手印』，『跑灘』即『苟家灘』，它們的难都是难在唱。『⿵門身（即鑽字）箱』

是『十美圖』中的一段，當小生在箱子裏被人發覺，提出要殺的時候，嚇得骨軟筋酥，必需要有一套很好的軟工夫才能來表演的。

滇劇不重武戲，即使有武場子，起打也不偏重猛勇而偏重在舞蹈。在開打套子裏有大刀棍、十八棍、快鎗、么二三、春秋、盤棍、摔棍、三十二棍、白馬分鬃……等名色。都比較簡單，上下把都比較死滯，倒反像真打的样子。把子做法也不很講究，多半是用木製。近年也多吸收京劇的方法和器具了。

滇劇的服裝共有四种箱：大衣、二衣、四扎头、旂包。四扎头等於京劇的盔头箱。各种行头，大致和京劇舊規格相同，只是沒有夫子盔。巾子裏多一种万里書，宰相在不穿官服時候用它。太監帽称为內官帽，斗篷叫做披風，褶子的褶字念作『摺』，髯口叫做口条。髯口裏有一种一片瓦，長方形，根上有一竹管，鼓動上唇，可以上下翻動，例如『議劍』的曹操就用这种髯口。据說早年行头是要从苏州去定做，川戲來後改用成都貨，現在又講究京派了。

化裝方面，早先旦角是貼四片，綢紗包头；老生水紗勒成人字形，称为半边月。一般生角都是素臉，这些和京劇的舊規矩是差不多的。花臉的臉譜很講究，秦始皇的七星八宝臉，最是複雜；大白臉用搶（揉）法不用塗法，叫做灰灰臉；『碧遊宮』的通天教主，一連要变四次臉，每次放下一次帳子，及至再掀起帳子時，宛然就变了一副面孔；其奧妙处只是在於很快地用簡單的幾筆加上去，而能使人看了就覺得完全是另換了一个臉譜。另外还有一种揉抹的变臉，如同『飛雲劍』，那就是利用手快，一層一層地往上罩抹了。

滇剧的場面，單皮叫做小鼓，板叫做提手。小鼓的形式，比京剧現時用的單皮扁而大，鼓心也較大，声音也較低，極近似京剧舊時所用的徽派單皮鼓。梆子專用於絲絃，空心，声音廓廓地很柔和悅耳，不似北方梆子那样尖銳。嗩吶沒有背後孔。句琴形似二胡而較短，用桐板做面，專用在絲絃的伴奏。大鑼很大，要掛着打，鼓槌是扁而硬的，用平面拍打，發一种『滂滂』的声音。光鑼發『哀』字音，多用在吹打。馬鑼發『囊』字音，用於襄陽及絲絃。芒鑼有凸心，絲絃偶或用之。其餘大致和京剧相同了。

滇剧點子牌子的數量也不少，分为打头、吹牌、排鼓三類：打头等於京剧裏所謂點子和清牌子；吹牌等於京剧裏所謂大字牌子。其中如鳳點头、水底魚、風入松、急三鎗……等，和京剧或相同或相差很微，但如鬧山紅、揹娃娃，則完全有一种京剧裏所未見过的風格。排鼓是一种成套的曲子，很像是十番，專用在開場前的打通、鬧場，常用的有紅綉鞋、对玉环、扒肉等，而以扒肉最难，可是也最動听。

關於滇剧的來源，在雲南当地有兩种不同的傳說：一說是始於明初的沐英，一說是始於清初的吳三桂。沐英虽然和戲剧沒有什麼顯著的關係，但当時大量地向雲南移民，附帶着也輸入了戲班，事实上是有相当可能的。吳三桂本人便会演戲，陈圓圓更是一个行家，吳家又曾有过著名的六燕班，把戲剧帶入雲南，更是有其必然性的。不过兩說都缺乏記載上的証明，也探尋不出什麼具体的事实，同時也無从知道和現在的滇剧是否有着一脉相傳的血統關係。

在昆明城內的东南角（威远街东口南昌街內）有一座庙宇名叫老郎宮，这是滇剧藝人們在过去

時候供祀祖師的地方。一九五一年我旅行到昆明，常常听到滇剧方面的朋友們談講老郎宮故事。据說：清初時候这地方原是一座藥王庙，当時的老郎宮是在昆明城的东門外。藝人們經常多住在老郎宮裏，每天進城演戲，有時散戲較遲，城門關閉了，便沒法回家。大家深以为苦。到了清乾隆時候，商得藥王庙方面的同意，兩家把庙宇互相換了一下，於是原來的老郎宮成为現在的藥王庙，原來的藥王庙变作後來的老郎宮。庙宇对換了，但双方为求省事起見，神像並未对換，僅僅是把藥王和老郎对調了一下職务，把城內藥王的鬍子取下，掛在城外老郎的嘴巴上。这傳說在滇剧藝人的口中是相当普遍的。異口同音地傳說着，应該是一段信史了。那麼滇剧的歷史，至少可以推溯到清代初年了。

城裏的老郎宮，在一九四二年被日寇飛机炸燬了。据滇剧老藝人栗成之先生談，只剩下兩塊石碑还存在着，被一个藝人搬了去，埋藏在地下。我很想从碑文上去尋找一些材料，設法通过了好幾种關係，都沒有結果。後來栗成之先生告訴我說，在他家裏还保存着一批老郎宮的歷年文件，也許从这裏面可以得到一些什麼。我听了，非常高兴。承栗先生的厚意，第二天早晨就在他家見到了这項珍貴的資料。

这一批文件，主要是老郎宮買賣房地的契紙，其次是官府所發的批文、告示，另外还有一張碑文的抄件。从这些文件裏，發見了一些事实，使人对上述換庙的故事，不能不加以相当的怀疑了。

在一張清乾隆五十三年（一七八八年）的昆明縣告示上面寫道：

据吉祥、長春、長泰、怡順、朝元、桂花六班楊永泰等稟称：『轉商開花鎮，買得前营把總衙署拆遺空地

一塊，業蒙鎮憲發給印契。今各班拟於買獲空地盖建老郎宮庙宇，作为香火之所。……」

这裏說得很明白，老郎宮乃是買地自行修建的，而不是和人对換來的。

至於东門外的庙宇問題，在一張碑文的抄件中也找到了消息：

樂王庙众班起建重修功德常住碑記

時康熙辛巳年菊月朔一日吉旦，創建庙宇众姓功德列左：

石俯班　譚二官　長樂班　楊茂如

大攢班　沈得官　古小班　王道成　等

年深日久，庙宇倾頽。二次重修众姓功德：

桂林班　霍　玉　金陞班　張似盛

金玉班　李名揚　秀雅班　孫朝輔　等

荣和班　崔岐貴　玉林班　王允忠

棟宇整就，佛像裝成，接僧宗蓮供奉香火。

爰有檀越發心施田，有施田信据開後：

立施田信据僧瑞雪，係千佛殿住持，有东門外田四畝八分。共記四坵：东至沙河，南至小溝，西至本庙，北至水塘。陸地秧田一塊，东至沙河，南至本廟田，西至水塘，北至河。

樂王廟永做功德，供奉香火。住僧宗蓮，永远遵字，不得廢弛。……

康熙五十八年十一月十八日立。……

乾隆丙子年孟春月甲申日众班勒石永記。　初十日陸友敬書。

註 康熙辛巳年是公元一七〇一年，康熙五十八年是公元一七一九年，乾隆丙子年是公元一七五六年。

現在昆明咸和門（东門）外太和街路东，有一座藥王庙，据說就是当年老郎宮的舊址。为此我曾去看过兩次。庙址早已改做他用，目前是一个小学。就其座落的地點來看，和碑文上所記載的情況是不能相合的。昆明的沙河是在城的西方，碑文上所說的沙河，可能是城东的白沙河。但白沙河距离太和街很远，断不是四畝八分地可以联接起來的。再据碑文上所說，庙的北面有河，南面有溝，东北有水塘，但在这藥王庙周圍來尋找，从舊本地圖來尋找，一點痕跡都得不到。据我的推測，藥王庙可能根本就是『藥』王庙，碑文上所說的『樂』王庙，可能还在藥王庙的大东，和『藥』王庙不相干的。因为『樂』王庙久已不存在了，人們在傳聞中还知道曾經有过一个樂王庙，『樂』字的字音和『藥』字相同，便誤会了以为現在的藥王庙就是当年的樂王庙；更進一步又附会出一段換庙的故事。

閒話不提。但由於樂王庙和老郎宮的兴衰替代，可以看出当時雲南的戲劇有过一个很大的变遷。一七八八年众班買地建築老郎宮，这不能單純地看做是像傳說裏所說的由於搬家問題；如果只是为了城外不方便而搬到城裏，何必还要把庙名更換了呢？樂王变了老郎，这裏面就存在着供祀祖師不同的問題；供祀祖師不同，当然劇种也就不同。也就是說：屬於樂王庙一系統的戲班，是原在雲南流行的一种戲劇的戲班；而屬於老郎宮一系統的戲班，乃是一七八八年以前不久新進入雲南的另外一种戲劇的戲班。

檀萃『滇南草堂詩話』（雲南省圖書館善本書室藏）卷十記『梨園宴集相和歌』云：

壬子，乃召梨園，設數十筵於白鶴街寺園。……乃为『梨園寺讌集序』。……序曰：『歲在玄默困敦，月在團且，其日癸巳，会於金墉城东隅白鶴桥东，双池之南，梨園之寺。……寺故梅園地。梨園七部，共構为寺。……中祀部神。神童像嬉笑，部弟子奉为所師，乃唐皇，或以为郭郎也。是日召陽春部，部長則先生鄉人，所統弟子皆稚齒，金墉人呼为小班，称七部中第一。』

此序乃檀氏子弟所作，所以称檀氏为先生；壬子指清乾隆五十七年（一七九二年）；玄默困敦即壬子；金墉即昆明；白鶴桥在今昆明东城威远街东段；双池今名双水塘，在今老郎宮西北。就这位置看來，序中所說的梨園寺，当然就是老郎宮了。序文中說：『梨園七部，共建为寺。』但前面所引昆明縣告示，筹备建築老郎宮的，却只有吉祥、長春等六班，沒有陽春在內。（另外还有清乾隆五十四年〔一七八九年〕丘元明賣房地与老郎宮的契紙一張，所載班名，不見長泰、怡順，却多出一祥泰，可是也沒有陽春。）修建祖師庙，在过去梨園界中是一件大事。序文曾說『陽春部……称七部中第一』，以陽春当時的地位，建庙大事，断不会不首先被約加入。可能陽春乃是一七八九年到一七九二年之間才到昆明來的，因为只有这样，才和兩方面的記載都沒有抵觸。

詩序中說：『部長則先生鄉人』。按檀氏乃安徽人，那麼陽春班的老板，当然也是安徽人了；老板是安徽人，戲班很可能是徽班；陽春班是徽班，吉祥等六班可能也是徽班了。

但是，这样推断未免太牽强了。好，再來举幾點証据：

首先可以这样說：京剧是來源於徽調的，滇剧和京剧是那样的近似，当然也和徽調具有相当的關係。

还有，在前些年，滇剧演出的時候，照例先要有一个報場。所謂報場，大致相同於崑腔的『副末開場』或『家門大意』。但是並不唱什麼『開呵，哩囉哩嗹……』，也不念什麼滿庭芳或沁園春，只是由後場扮一个穿紅官衣的上來，一開始先唱一段七言四句。唱詞也可因時因地去活用，一般通用的多半是：

一朝天子一朝臣，　朝中恐妨（?）少年人。
長江後浪催前浪，　一輩今人換古人。

唱腔一定要用平板。四句平板唱过，拉長过門，轉唱胡琴一字，介紹当日演出的劇情。这段唱詞可長可短，以後場扮齐为度。打小鑼兼司檢場的人站在台帘中間，一边看着後台，一边看着前台，等後場角色可以登場了，揚起右手的鑼板向報場人示意，報場人便收住下場，然後開演正戲。也可以不唱一字而唱二流，但是絕不能不用胡琴而用襄陽或絲絃。

为什麼要有这样的限制呢？我們可以这样的來理解这一問題：

滇劇所包括的各种声腔，最早也都是各自独立的。当它們互相联合在一起的時候，当然也有个主客之分；当時以誰为主，在一切規格、慣例上就不免对誰多有遷就。滇劇報場只能用平板、胡琴而不能用襄陽和絲絃，这分明是从只有平板、胡琴時候所留下的舊例；最初只有平板、胡琴，这不很顯明地是徽調嗎？这样看來，滇劇是源出於徽調了。

至於乾隆時代的吉祥、陽春各班，究竟是否徽班呢？

前面曾說过，滇劇襄陽的唱腔，生和旦同用一宮；这种唱法，在其他劇种的西皮或北路裏是沒

有的。从發展上看問題，生、旦分宮的唱法是比較進步的；如果認为滇劇襄陽在早先也是生、旦分宮，而後來才演变为生、旦同宮，那是不合於發展規律的。那麼滇劇襄陽的同宮，当然还是比較古老的一种唱法。

由於滇劇的襄陽保留着这样一种古老的唱法，我們可以肯定地來說：当滇劇傳入雲南的時候，在襄陽調裏还沒有分宮的唱法出現；也就是說：滇劇傳入雲南的時期，一定早於襄陽調產生分宮唱法的時期。京劇是乾隆五十五年（一七九〇年）傳入北京的，可是京劇的西皮唱法，已然是生、旦分宮了，这說明西皮的生、旦分宮，至遲也在一七九〇年以前。滇劇既然存留着一种一七九〇年以前的舊唱法，当然它傳入雲南的年代至晚也不会在一七九〇年以後。

我們既已証明現在的滇劇是源出於徽調，並且又証明了現在的滇劇是一七九〇年以前傳入雲南，虽然还不敢就斷定当年的吉祥、陽春等班確屬徽班，但是至少也可以做一比較肯定的假設了。

關於滇劇的來源，暫時不做更多的考据了，下面再介紹一下滇劇变遷的概況。

在老郎宮的一批契紙、文件裏，还有一張道光四年（一八二四年）周玉寶房地的契紙；一張道光六年（一八二六年）馬祥麟賣房的契紙，上面寫着的戲班是四个：福如班、寿華班、联陞班、祥泰班。

戲班虽然是比前減少了，但各班的營業一定还都是很兴旺的。因为老郎宮能够陸續購買房地，說明了各班經济的丰裕；各班經济丰裕，当然也就說明了他們的營業兴盛。

再根据以上兩張契紙來看，到一八二六年，老郎宮的地址是比現在老郎宮的地址大得很多的，

这也說明在一八二六年之後，一定又有賣出的情形。老郎宮出賣房地，又可以說明滇剧是在逐渐衰落了。为什麼滇剧突然衰落下去了呢？就其年代來看，一定和杜文秀起义的战事是有關係的。据『滇乱紀略』裏說：『战事經过的期間自道光二十三年癸卯（一八四四年）起，至同治十二年癸酉（一八七三年）止，前後共三十一年。省城自咸丰六年丙辰（一八五六年）起，至同治八年己巳（一八六九年），先後十四年。……死者十之七八。……乱定迄今又二十年，省城內外仍一片瓦礫。』又由雲龍『滇故瑣錄』卷四說：『道光十年（一八三〇年），全省十四府、五廳、三直隸州，凡戶一百十八万一千二百四十七，人口六百五十五万二千六百五十八。战後，光緒十年（一八八四年），戶七十四万二千一百四十七，人口二百九十七万二千五百八十三。』人口这样銳減，經济的衰落，更不必說。滇剧戲班自來是專以唱『会戲』为生的，遇到这种情况，各府、州、縣是很难去了，就在昆明，怕也很少有人問津。藝人們，死、走、逃、亡，換行、改業，种种情形，当然也多是不免的。滇剧怎能不一落千丈呢？

一八七五年以後的清光緒初年，滇戲才又逐渐恢復。一八九〇年到一九〇〇年的時候，从四川來了一个玉全班，由刘金玉、吳玉喜等率領，在雲南各地演唱。班裏多是些技藝相当高深的脚色，但四川高腔，不为雲南羣众所欢迎，因此玉全班就擱淺在雲南，無法还鄉了。後來不得已改学滇調，加入滇班演唱，不久更紅了起來。当時有名的角色，花臉有楊昆山，武生有趙三槐，老生蔣耀庭，小丑刘三星等。在滇剧方面，人材增添了一批生力軍，剧目增添了一批新剧本，演技增添了不少的新成分，於是很快地便走上了復兴的道路。不过，由於川剧成分的滲入，也就不免使滇剧受到了相

当的川剧化。

早年雲南沒有京剧，在清光緒二十八年（一九〇二年），滇剧的兩位名藝人——李少伯和鄭文齋一同到北京遊歷，停留了兩年多的工夫。回去的時候，鄭又繞道上海，在上海又停了兩年。他們都習学了一些京剧帶回雲南。尤其是鄭文齋，在老生方面很受到刘鴻声的影响。（他有一張『桃花宮』（即『斬黃袍』）唱片，学刘鴻声的唱法，頗为神似。）从这時起，滇剧又開始了京剧化了。

京剧戲班到雲南去，開始是在清宣統二年（一九一〇年）。那時有一班京剧从上海繞道香港到昆明，在雲華茶園演唱。当時班裏的角色有：老生孫宝奎，花臉李長勝、曹寿山，武旦一陣風，青衣蔣斐英等。成績並不太好，幸虧由於一陣風（本名楊金葉）的打出手，使昆明观众感覺到新奇有趣，才得維持下去；漸漸也就能站住了。於是別的京剧班也聞風而來，有的也和滇剧混合演出，有的演員或竟加入滇班演唱；这样京剧的剧本和技術，也陸續傳流到滇剧裏去。後來栗成之又特別在唱法上提倡用京剧的技巧來改革滇剧，滇剧京化的情形便日益加重。但有些人对这种風气很是反对，称这种吸收京剧成分的滇剧为『火京滇戲』，因此滇剧的發展，形成了兩种格調。

滇剧早年演唱『会戲』，多半是利用庙宇裏的舞台，在昆明有時还利用会館。自从京剧到昆明做賣票式的營業演出，昆明才開始有了營業的剧院。最初是雲華茶園和丹桂茶園，以後又有荣華、大观、羣舞台等。这种做營業的演出，滇剧叫做唱『賣戲』。

从一八七五年到一九二一年的四十七年之間，可以算是滇剧的一个復兴時期。一九二一年以後，由於昆明市面逐漸不景气，滇剧也跟隨着走入了外强中乾的境况。同時好多优秀的演員逐漸逝

去，新的人材又不能及時尽量補充，尤其是頹廢的風气在藝人中漸漸瀰漫起來，於是上座的成績逐步低降了，剧院也多逐漸倒閉了。就昆明一地來說：一九二一年以前，剧院有五家；一九三〇年左右只剩了兩家；一九三一年以後，只存在着一家了。

抗战開始以後，昆明的市面一度畸形發展起來，滇剧本可以藉这机会來獲得一些好轉的条件，但事实上並沒有能够。因为在一九三五年，雲南一个名叫楊据之（德源）的軍閥，憑着政治上的势力組織了一个滇剧改進社；以改進为名，实际上却是用惡霸手段來做把头式的活動。改進社的地點在昆明武庙街，附設了一个剧院，强迫滇剧演員加入他的組織，每天指定演員來参加演出；哪怕这些演員在自己的演出場所預定了節目，預售出了票子，也必須回掉自己一方面來参加这方面。待遇呢？虽不至於白唱，所得也就有限了。久而久之，藝人們不堪压迫，紛紛逃往外地去躲避。昆明是滇剧的大本营，大本营一動搖，滇剧整个的局面便陷入混亂的狀态。緊接着幣值狂跌，民生凋敝，滇剧遂晴淡無光了。

滇剧从來沒有科班，技藝相傳，全憑師徒授受，藝人由玩友（票友）下海的也很不少。一九四〇年，粟成之得到伪省教育廳的一筆補助，在老郎宫創立了一个戲剧学校，招收了六十來名学生，藝名全用有一个『繼』字。不料開始之後，便遇到物價波動的狂潮。粟氏忙於应付物價，便無力專心去照顧教学工作，因此成績很是平常。一九四二年日寇轟炸昆明，老郎宫被炸燬，学校也就此停頓了。

一九四四年，昆明物價狂漲到不可收拾的程度。在楊据之所控制下的演員們，由於实在不能忍

受生活的困迫，集合起來要求增加待遇。这一來觸惱了楊据之，他这時正是昆明伪防空司令，大权在握，於是施展高压手段，囚禁了女演員代表小艷春，毒打了男演員代表岳松柏，硬指他們是鼓動風潮，圖謀不軌。指望这一來把事情按下去，不想各報紙大肆攻擊，伪当局只好把楊据之撤職，解散了改進社的組織。十年來的一个惡霸机構，到此才冰消瓦解。

雲南的戲劇，除滇劇之外，还有花灯。花灯在雲南各地很普遍，但各地的形式、声調又互不相同。有的像昆明花灯、玉溪花灯，都已走進戲劇形式；其他地方的花灯，大部分还保持着歌舞狀态。早年的花灯，只是在夏曆的正月（上元節以前）才活動。抗战期間，由於一些文藝工作者用这种形式來做救國宣傳工作，使花灯很大的提高了一步，很快得到廣大羣众的新評價。此後演出也就不限於灯節，並且一躍而成为雲南的第二种地方戲了。

因为花灯的進步，給予滇劇方面很大的啓發，因此引起了滇劇方面復兴和改進的要求。当時首先提倡而大力推進的是滇劇名藝人王樹萱，不幸正在計劃開始時候，他被日寇飛机炸死，事情也就停頓了。一九四四年以後，逃亡在外的藝人們陸續有些回到昆明，後來又得到話劇方面的朋友們相助，組織了一个滇劇实驗劇場，進行改進工作。試驗了一些新的演出方法；也試排了一些新戲，著名的有『征夫恨』、『江漢漁歌』、『阿Q正傳』、『欽差大臣』等。当時大家都很窮，在經济方面不得不求助於資本家；但資本家目的只在求利，对大家百般剝削。同時大家也不能互相团結，所以成立不过一年左右，垮台散伙了。

滇劇早年演出也是不用佈景的。改進社時期曾用上海派的机關佈景來作号召，为了生意經，排

了些連台本戲，如『西遊記』、『貍貓換太子』之類。到了滇劇实驗劇場時期，才正式地把話劇的佈景、灯光引用到滇劇裏去，但也还沒能摸索出一个適当諧調的方式。

因为劇場的缺乏，昆明陸續兴起了一些彩排茶社。一九五一年春、夏我在昆明的時候，彩排茶社有光華、華丰、麟華芳三家，都在城內。城外原有一家太華春，已改演花灯。彩排茶社的形式，彷彿北京的曲藝場，座位不多，舞台很小，只能簡單湊付着來演出；組織也很緊縮，多的像光華，也不过四十人，其餘兩家才只三十人左右。一天兩場，每場也演四五个戲。票價低，上座情况平平，所以收入很微。演員們生活都很困苦，因之情緒也相当低落。凡此种种，不但不能使滇劇藝術有所精進，相反地却走上了下坡路。正式的劇院，只有一家西南大戲院，由於組織不良，營業情况有時还比不上彩排茶社。此外还有十幾家清唱茶社，多半是約請玩友們帮場。

那時我差不多每天兩場來往於各清唱茶社和彩排茶社，久而久之，和观众、听众們普遍地有些熟識了，不由得發見了一个問題。『为什麼常常看見的總差不多是这些人呢？』仔細一調查，原來他們大多數也和我一样，今天不到这家，便去那家，实际上却總是那些人。由於这一點，說明这時候滇劇的观众、听众已經相当的固定。並且这些固定的观众、听众，大多數都是四十歲以上的人，这又說明滇劇到了这一階段，只能保持舊有的观众、听众对它留恋，而不能充分地吸取新的观众、听众对它發生爱好了。这問題是不可以簡單去看的，这是滇劇一个很嚴重的危机。

一九五一年四月，昆明戲曲改進協会成立。在当年的四到七月、八到十月，举办了兩期藝人講習班，对昆明市藝人們普遍地給以思想教育。隨即在当年十月成立了滇劇实驗劇团，对滇劇加以实

际的領導和輔助。十月底，去重慶参加了西南區的会演。緊接着三反、五反、土改、思想建設、文藝整風一系列的运動，使滇劇藝人們普遍地、迅速地提高了覺悟和認識。因此一方面挽救了搖搖將墜的危机，一方面衝上了改進、發展的大路。

藝人們組織起來了。首先自動停演了那些內容不良的劇目，提出修改比較优秀的傳統劇目，端正了演出态度，廢除了秋皮（即乱加水詞），澄清了舞台形象，改掉了台柱制度。他們能够很虛心的、誠懇的來接受观众的意見，並且由於他們的这种虛心、誠懇，鼓舞起了观众們的熱情，因而普遍的，經常的，尽量的，不分彼此的向他們提出丰富宝貴的意見，使滇劇在很快的進度中新生起來。

一九五二年四月間，由雲南省和昆明市文联，雲南省文教廳、昆明市文化局和藝人們共同組織了一个編導座談会，以批評与自我批評來鑽研關於改進的問題。

一年以來，他們試排了不少的新劇本，如『闖王進京』、『闖王遺恨』、『逼上梁山』、『河伯娶妇』、『取銅陵』、『易水曲』、『村姑怨』、『祥林嫂』、『金鉢記』、『錦綉衣』等，都收到很好的效果。往往一齣新戲可以連上好多場滿座，这是滇戲从來未有的現象。观众也增多了。尤其土改以後，農民生活提高了，他們常常在早間入城上市之後，順便就去看戲，因此戲院方面特別預备了一个地方，專为農民們寄存筐籃農具。这些情形，都很有力的使得演員們情緒上升而对將來發展的远景具有信心。

一九五二年十月間，举行全國第一屆戲曲观摩会演，雲南代表团來了，相見都是熟人，但是覺

得每个人都和以前不同了，年輕的是更活潑了，老头子們也都年輕了。在共產党和毛主席的領導下，他們都得到了新生的力量。

滇劇今後的發展是非常有希望的。我以个人所見，願再提出幾點意見以供参考。滇劇演員，至今不过四百人左右，連玩友算上不过五百人，所以对於新人才的培养，需要及時早作筹劃。今後培养新人才，最好是設立学校，过去滇戲的傳授方法，會造成滇劇很大的損失，前車之鑒，千万不可以忽略。为了筹設学校，就必需注意到師資問題。滇劇方面，多才多藝的老前輩存在的不多了，应該赶快訪求，予以生活和健康上的保証。編寫新劇本，最好多發展具有本地色彩的題材，从舊有的方面來說，雲南有很特殊、很丰富的歷史故事，有很美麗、很生動的民間傳說，如果有計劃有組織地去發掘、搜集、整理，一定会有很丰富、很驚人的收穫。最後希望滇劇和花灯更進一步的互相攜手來共同前進。近些年來，花灯的成長，借重滇戲的地方是很多的，滇劇今後应該更多的給花灯以大力的帮助。同時滇劇也应該更多向花灯学習，吸收花灯裏丰富生動的民間藝術成分來充实改進以保証爭取未來的燦爛和光輝。

滇劇代表团在京的期間，會不断地談到这些問題。別來又是一年多了，想滇劇的進步，定会使这些意見成为明日黃花的。我們盼望不久的將來，在第二屆全國戲曲观摩会演中，瞻仰滇劇的新成績。

一九五四年三月



統一書号：10069·52
定　　价：0.80元